ادبستان



نقاش قهوه خانه راوی حدیث عاشورا، یادداشت منتشر نشده ای از سهراب سپهری، پیرامون موسیقی سنتی ایران، اندرهنر ریایی، پشتوانه ها و آفات فرهنگ، عبدالوهاب نابغهٔ موسیقی مصر، تأملی در اندیشهٔ خیام، شعر معاصر آذربایجان شوروی، چامسکی و روانشناسی زبان، اسپانیای به خون خفته، گزیدهٔ اشعار شاعره های معاصر عرب، به یاد اقبال آذر خواننده پرآوازهٔ ایرانی، و... پاسخهای مدیر مسئول کیهان به نظرخواهی ادبستان



از: دکتر داریوش صفوت، دکتر منصور رستگار، جلال رفیع، علی اکبر کسمایی، داستایوسکی، آنتوان دوسنت اگزوپری، پروانهٔ سپهری، جبران خلیل جبران، سیروس سعیدی، دکتر فرید فدایی، ابراهیم حسن بیگی، علیرضا قزوه، غاده السمان، فریدهٔ حسن زاده، رشید مصطفوی، امین صدیقی، ناصر هاشم زاده، رحمت حقی پور، صادق کرمیار، پروین سعیدی، محمود میرزاده، مصطفی علیپور و...

۱۹
ماهنامه ـ تیر ۱۳۷۰
۹۲ صفحه ـ ۲۵۰ ریال

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaát co.
(Vol. 2, No 7, July. 1991)
Director & Editor-in-Chief: Seyed Ahmad Sám
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سید احمد سام
سال دوم ـ شمارهٔ هفتم (پیاپی ـ ۱۹)
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی ها: ۳۲۸۴۴۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات
■ طراح: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یک قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.





■ رو و پشت جلد: عاشورا، نقاشیهای قهوه‌خانه‌ای از آثار استاد حسن اسماعیل زاده
□ داخل جلد: سرو، ابر، کوه ـ اثر نامی پتگر

بسم الله الرحمن الرحیم

سخن کوتاه...

□ هنگامی که ـ حدود یك سال و نیم پیش ـ با امکاناتی مشخص و محدود برای انتشار «ادبستان» در حال و هوایی از شوق و دلهره و بیم و امید دل به دریا زدیم، برای پرهیز از کاهش احتمالی کیفیت مطالب مجله در جبر نظم نشر، برنامهٔ کار را به گونه‌ای سامان دادیم که حتی‌المقدور، در حد سه شماره از نشریه، مطلب تازه و مطلوب داشته باشیم. در مدتی کوتاه با اقبال یاران و خوانندگان همراه و هوشمند، هرگونه نگرانی برای برکنار ماندن از افت کیفی مطالب و نوسان در کار برطرف شد و با عنایت دوستان و مخاطبان ادبستان که برای نشریهٔ خود مقاله، شعر، داستان، نقد ادبی و هنری و مطالب ارزشمند می‌فرستند، وضع به صورتی درآمد که بسیاری از مطالب ارسالی ماهها در انتظار چاپ و نشر در مجله باقی ماند.

در این میان، برای هرچه بیشتر و سریع‌تر چاپ کردن مطالب ارسالی یاران و خوانندگان گرامی که «ادبستان» حقاً به آنها تعلق دارد، ریز کردن حروف متن و عنوانها چاره‌ساز نیفتاد و پس از مشورت و بررسی و تجهیز تمامی امکانات، به این نتیجه رسیدیم که هر چند شماره یك بار، مجلهٔ شما را با صفحات بیشتر منتشر کنیم. و بر این باوریم که این حداقل پاسخ و اقدام سزاوار در مقابل مهر و عنایت و حمایت شما یاران عزیز «ادبستان» است.

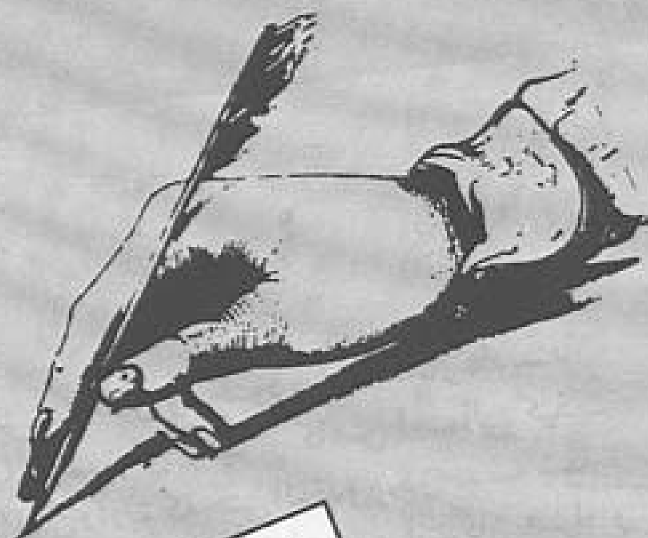
این شمارهٔ ادبستان با صفحات اضافی ـ و بدون تغییر در بهای نشریه ـ به دستتان می‌رسد؛ و امیدواریم در آینده نیز بتوانیم هر چند شماره یك بار، با افزایش ناگزیر صفحات، امکان وسیع‌تری را برای چاپ و نشر آثار ارسالی و مآلاً، تهیه و انتشار مجله‌ای پربارتر، فراهم سازیم.

ضمناً، از همین شماره، عنوانهای برخی مطالب مهم مجله را بر روی جلد نشریه آورده‌ایم، به این دلیل که همهٔ جماعت اهل مطالعه به سهولت دریابند که «ادبستان» بر چه صراطی گام می‌نهد و صریح و ساده بدانند که این نشریه چه و چه‌ها در درون دارد... این اقدام نیز پاسخی است به درخواست صمیمانهٔ بسیاری از خوانندگان و دوستان.

این نکته نیز گفتنی است که برای روشن شدن هرچه بهتر پاره‌ای از معیارهای فرهنگی و دیدگاههای هنری، از صاحب‌نظران، هنرمندان، فرهیختگان، مدیران و دست‌اندرکاران فرهنگی کشور نظرخواهی کرده‌ایم، که حاصل این نظرخواهی‌ها در هر شمارهٔ ادبستان بازتاب می‌یابد.

در این شماره با دیدگاههای فرهنگی مدیر مسئول روزنامهٔ کیهان آشنا می‌شویم.

سخن کوتاه، همهٔ یاران و خوانندگان صاحب‌نظر ادبستان نیز به نوبهٔ خود می‌توانند نظرات و دیدگاههایشان را در مقوله فرهنگ و هنر برای انتشار در این مجله ارسال دارند.



با خوانندگان...

تذکری از استاد دکتر سید جعفر شهیدی

□ مجله محترم ادبستان

بسمه تعالی

اظهار نظر آقای هدایت درباره معنی کلمهٔ مَشید (آیهٔ ۴۵ سورهٔ حج) که در صفحهٔ ۲۳ شمارهٔ ۱۷ آن مجله درج شده، ناشی از قضاوت سریع ایشان است.

آنچه مترجمان و مفسران قرآن از صدر اسلام تا امروز دربارهٔ معنی مَشید نوشته‌اند درست است و اگر یکی از معنی های اشاده چنانکه ایشان نوشته‌اند و در بعض فرهنگ‌های متأخر هم دیده میشود «هلاکت» باشد، با آن معنی که از کلمه مشید در آیهٔ شریفه مقصود است، ارتباطی ندارد.

بئر معطله و قصر مَشید چنانکه می‌بینیم مجرور است و معطوف، و معطوف علیه قریه است «کَم مِن قریة وَبِئرٍ مُعَطّلَةٍ وَقَصرٍ مَشیداً اَهلَکناها» در این صورت مشید باید بمعنی استوار، برآورده، سرپا و اینگونه معنی ها باشد. و اگر بدان معنی که آقای هدایت گفته‌اند «ویران» گرفته شود «اهلکناها» بی‌مورد خواهد بود.

دکتر سید جعفر شهیدی رئیس موسسه لغت‌نامه دهخدا

■ استاد محترم، جناب آقای دکتر سید جعفر شهیدی

همراه با تشکر و قدردانی، به عنوان فرزندی کوچك که از دور امّا عمیقاً نسبت به مقام شامخ اخلاقی و علمی آن فرزانهٔ گرانمایه احساس احترام داشته است و دارد، به اطلاع می‌رساند که رویت نامه آن عزیز ارجمند مایهٔ خوشوقتی و تشویق و راهنمایی شد.

استاد عزیز! امثال شما اگر حتی به طور تصادفی به ادبستان گوشهٔ چشمی بیندازند، علاوه بر دلگرمی، باعث مباهات ما نیز خواهد بود. نامهٔ شما جنبهٔ تذکر و ارشاد دارد و از سوی مرد فاضلی نوشته شده است که تمام عمر را به فرهنگ و ادب و معارف ایران اسلامی صادقانه خدمت نموده است. به همین جهت شایسته بود آن را عیناً در اولین شماره چاپ کنیم تا خوانندگان علاقمند نیز از این مطلب بی اطلاع نباشند. فرصت مغتنمی است تا در همین جا از حضرتعالی و سایر استادان فهیم و متعهّد و دانشمند ادب پارسی بخواهیم تا معایب و نقایص ادبستان رامرتباً یادآوری کنند. مسلماً در بالا بردن کیفیّت مطالب، تاثیرات مناسب خود را باقی خواهد گذارد.

با آرزوی توفیقات روزافزون الهی مدیر مسوول و سردبیر ادبستان

■ ضمناً در بارهٔ همین موضوع از سوی خواننده‌ای علاقمند و صاحبنظر به نام آقای م. مظفر ثانی نامه‌ای دریافت کرده‌ایم که آن را نیز جهت اطلاع بیشتر خوانندگان، نقل می کنیم. در انتها، ذکر این نکته هم لازم است که اگر از سوی آقای دکتر هدایت ـ نگارنده مقالهٔ مورد بحث ـ توضیحی به دفتر مجلّه برسد، وظیفه داریم که از چاپ آن دریغ نکنیم. انشاءالله

□ با عرض سلام خدمت سردبیر محترم ادبستان و شورای نویسندگان

البته آقای دکتر شهرام هدایت در مقالهٔ «بحث کوتاهی در بارهٔ یك واژهٔ قرآنی» معانی دیگر واژهٔ «مشید» را ذکر فرموده‌اند و لیکن معنی اصلی آن را «غارت کردن» و«سرنگون کردن» و از این قبیل دانسته‌اند و درتمام موارد کلمهٔ مذکوررا به آن صورت معنی کرده‌اند.

باید توجه کرد که این واژه در خود قرآن به معنی استوار و بلند به کار رفته است. خداوند در سورهٔ نساء آیهٔ ۷۸ می فرماید: «أین ما تکونوا یدرککُم الموت و لوکنتم في بروج مشیدة و ...»

مسلماً معنی آیه نمی تواند چنین باشد: هرکجا باشید مرگ شما را در می‌یابد و اگرچه در برجهای «ویران» باشید و...

باتشکر و تقدیم احترام
م. مظفر ثانی ـ تبریز

اندر هنر ریائی

● دکتر منصور رستگار فسایی استاد دانشگاه شیراز

بیا و زرق این سالوسیان بین
صراحی خون دل و بربط خروشان

(حافظ)

زندگی مرکز تضادهاست و ما زندگان، اسیر زندگی و تضادهای آنیم و هنر، کارش نمایش زندگی است و ما را به ما نشان می‌دهد، بنابراین هنر، زندگی ما را با گونه‌های نیك و بد آن به نمایش تاریخ می گذارد و اگر بتواند این هنر «نشان دادن» را «خوب» ادا کند اصیل، ابدی و مایه‌ور خواهد بود، هنر به نظر تولستوی فعالیتی است ذهنی و عبارت است از اینکه انسان احساسی را که دریافته است، دوباره در ذهن‌ها بیدار کند و بوسیلهٔ حرکات و اشارات و خطها و رنگها و صداها و نقشها و کلمات و علامات، به دیگران انتقال دهد به نحوی که آنان نیز بتوانند همان احساس را دریابند.[۱]

حال اگر این تعریف را یکبار دیگر مرور کنیم می بینیم که تولستوی احساس واقعی ذهن آدمی را ریشه هنر می‌داند اما آیا در چهارچوب آفرینشهای هنری، هنرمندان آنچه را دریافته و احساس کرده‌اند و با گوشت و پوست و زبان خویش شناخته‌اند، بر زبان آورده‌اند یا آنچه را که همیشه می‌خواسته‌اند و مصلحت دیده‌اند، به جای احساس واقعی ذهنی خویش نشانده‌اند. سعدی در بوستان حکایتی دارد که کسی ابلیس را به خواب می بیند،

به بالا صنوبر به دیدن چو حور
چو خورشیدش از چهره می‌تافت نور
فرا رفت و گفت ای عجب این توئی؟
فرشته نباشد بدین نیکوئی
تو کاین روی داری به حسن قمر
چرا در جهانی به زشتی سمر
چرا نقشبندت در ایوان شاه
دژم روی کرده است و زشت و تباه
شنید این سخن بخت برگشته دیو
بزاری برآورد بانگ و غریو
که ای نیك‌بخت این نه شکل من است
ولیکن قلم در کف دشمن است[۲]

سعدی در خواب ابلیس را می بیند که علی‌رغم باور همگان زیباست و در جای دیگری عکس این تصویر را به دست می‌دهد که:

نیك باشی و بدت بینند خلق
به که بد باشی و نیك بینند

از این دو مثال و مثالهای فراوان دیگر می توان به این نتیجه رسید که خلق پدیدهٔ هنری فی حدّ ذاته، بر این پایه مبتنی است که از باوری صادق، احساسی راستین و ریشه‌دار در واقعیتهای ملموس و محسوس برخاسته باشد و طبعاً سخن کز دل برون آید، نشیند لاجرم بر دل. اما شرائط خاص آفرینشهای هنری، همیشه، در راستای صداقت هنرمند و احساس وی نیست و از همین جاست که می بینیم شاعرانی زبان به شکایت می گشایند که:

نیش باید خورد و انگارید نوش
زهر باید خورد و انگارید قند

و حافظ این تضاد ظاهر و باطن را چنین می‌نماید که:

طراز پیرهن زرکشم مبین چون شمع
که سوزهاست نهانی درون پیرهنم

آیا هنر می‌باید طراز پیرهن زرکش را نشان دهد یا سوز نهانی را. به نظر می رسد که اگر هنر هر یك از این جلوه‌ها را به راستی نشان دهد کار نمایش دادن را نیك به انجام رسانیده است اما اگر آیینه را از دست شاعر یا هنرمند بگیریم و به جای آنکه در آن واقعیتها را منعکس سازیم تصورات غیرحقیقی را در آن به جلوه بکشانیم آیا هنوز در حوزه هنر صادق هستیم؟

حافظ عروس طبع مرا جلوه آرزوست
آئینه‌ای ندارم از آن آه می کشم

از اینجاست که «هنر ریایی» جلوه می‌کند هنری که نمایانگر واقعیت نیست، هنری که اگر جنبهٔ ظاهر لفظی فرم یا قالب آن ادعای هنری بودن را دارد اما معنا ریشه در واقعیت ندارد، جلوه‌ای است از آنچه هنرمند با تدابیر خاص خود عرضه می‌دارد تا جانشین واقعیت گردد، جلوه‌فروشی است، جلوه‌ای که خانه‌ای در ناکجاآباد می‌نماید و طبعاً راضی‌کننده و حقیقت‌نما نیست.

جلوه بر من مفروش ای ملك الحاج که تو
خانه می‌بینی و من خانه خدا می بینم

سخن آنکه «هنر ریایی» هنر بی‌صداقت است، هنری است که فقط در قول می‌ماند و به حوزه عملی نفوذ نمی کند و اگر مفاهیم آنرا در حوزه واقعیت به محك کشیم رسوائی می آفریند:

دل دادمش به مژده و خجلت همی برم
زاین نقد قلب خویش که کردم نثار دوست

«هنر ریایی» هنری مدّعی است و به قول قرآن مجید «کالذی ینفق ماله رئاء الناس» است بنابراین عرضه‌دارندهٔ آن، ریاکار و منافق است، قلب تیره را به جای زر خالص می نشاند و داعیه‌دار کیمیاگری است در حالی که این سکه را در هیچ بازاری، جز بازار ریاکاران آن هم به مصلحتی خاص نمی‌توان خرج کرد.

قلب اندودهٔ حافظ بر او خرج نشد
که معامل به همه عیب نهان بینا بود

این به اصطلاح هنر، ادعائی دارد، اما واقعیتی و اعتباری ندارد:

جز قلب تیره هیچ نشد حاصل و هنوز
باطل در این خیال که اکسیر می کنند

شاید از روزی که هنر به بازار جهان گام نهاده است، هنر ریائی نیز در کنار هنر صادق و بی‌ریا جای گرفته باشد و متأسفانه نمی‌توان گفت آنچه ریائی است هنر نیست زیرا، از قضا، ریا خود شعبده بازیهای فراوان دارد که:

عروس پیر گنده را به زیبائی نوجوانان سمن رخسار جلوه می‌دهد و عجوزگان هزار داماد را با ناسفتگان صرف عفت مشتبه می‌سازد. در چهارچوب نصایح تازه بسیار خوانده‌ایم که:

مجو دوستی عهد از جهان سست نهاد
که این عجوزه عروس هزار داماد است

و این تأثیرگذاری و پر خریدار بودن متاع هنر است که توجه اصحاب قدرت فاسد و هنرمندان ریایی را به سوی هنرهای ریایی و بی‌صداقت جلب می کند.

شعر مدحیه فارسی، در بسیاری از موارد نمایندهٔ کامل هنر ریایی است بنگرید به این ابیات از ظهیر فاریابی:

من با خرد به حجرهٔ خلوت شتافتم
گفتم که ای نتیجهٔ الطاف کردگار
باز این چه نقش بلعجب و شکل نادر است
کز کارگاه غیب همی گردد آشکار
گردون زجامهٔ که بریده است این طراز
گیتی ز ساعد که ربوده است این سوار
گر جرم کوکب است چرا شد چنین ضعیف
ور پیکر مه است چرا شد چنین نزار
گفت آنچه برشمردی از آنجمله هیچ نیست
دانی که چیست با تو بگویم به اختصار ◀

نعل سمند شاه جهان است کاسمان
هر ماه بر سرش نهد از بهر افتخار!!

شعر مدحیه، که می‌توان آن را شعر تبلیغاتی ادوار گذشته دانست از یك سو خودپسندیهای اصحاب قدرت حاکم را ارضاء می کند و از سوئی رعب و شکوه آنان را در دل جامعه جایگزین می‌سازد و شاعر می کوشد تا مجموعهٔ محاسن متصور را به ممدوح نسبت دهد از نژاد و دینداری گرفته تا شجاعت و کرم و دوراندیشی و هر کمالی که شاعر می‌تواند آن را تصور کند، این نوع شعر از سوئی بسیار استوار، هنرمندانه وبا کلمات و واژه‌هایی باشکوه و پرمعنا، مصنوع و آراسته، خیال‌انگیز و دلنشین است و مسلماً در مردم تأثیر می گذارد و از جهتی دیگر سراپا دروغ و ریا و تملّق است آن چنانکه در ظاهرش نه تنها عیبی نیست که از آن زیبایی می‌بارد ولی در نهانش جز ریا و دروغ و گزافه چیزی نیست به قول سعدی:

این ورز و معرفت که سخندان سجع گوی
بر در سلاح دارد و کس در حصار نیست

هنر و شعر ریایی، مثل هر پدیدهٔ ریایی دیگری است که به پرده هفت رنگ زیبایی می‌ماند که بر در خانه‌ای بی زیور و زینت آویخته باشند آنچنانکه سعدی می گفت:

ای درونت برهنه از تقوا
کز برون جامهٔ ریا داری
پردهٔ هفت‌رنگ در مگذار
تو که در خانه بوریا داری

شاید در اینجا باید سخنی از «آوازه‌خوان» و «آواز» راند، آیا در تأثیر هنر، آوازه‌خوان را ترجیح می‌دهیم یا آوازش را، آیا می توانیم در زیبایی آوازی که از حنجره دارد برمی آید تردید کنیم یا پیام آوازداود را هر کسی که بخواند می پسندیم آیا آوازه خوان جدای از آوازش وجود دارد یا نه و آیا آواز بدون آوازه‌خوان چه سرنوشتی خواهد یافت، در اینجاست که پیام اثر هنری و پیام‌آور هنر هریك تأثیر بسزا در گیرائی و اثربخشی هنر دارند اما چه کسی برای ما هنر راستین دلسوزانهٔ صادق را از هنر دروغین ریایی جدا می سازد زیرا تا با پدیدهٔ هنری روبرو می‌شویم چه صادق باشد و چه ریایی تاثیر خود را گذاشته است و بعدها می‌فهمیم که به راستی حرفی از سر سوز و از سودای دل بوده است و دیگری فریبی بیش نبوده است اما دریغا که لحظه‌های عمر را از دست داده‌ایم و بر ماتم گذشته، نشسته‌ایم. یکی از نویسندگان معاصر درباره شعر دوره غزنوی می‌نویسد: «شعر در این دوره برای بیان احساسات و افکار و نمایش آلام و مصائب و یا سرور و نشاط شخصی به کار نمی‌رفته و بیشتر وسیله‌ای برای کسب جاه و مال بوده است. حال اغلب شاعران این عصر در شاعری درست مانند حال نوازندگانی بود که موسیقی را برای مطربی پیشه کردن و تحصیل روزی، آموخته باشند نه برای کسب هنر و استفادهٔ معنوی. زندگانی درباری و نزدیك بودن به سلاطین و درباریان طبعاً شاعران را متملق و گزافه گوی و آزمند کرد و... چون تربیت و نگاهداری شاعران در عهد غزنویان و سلاجقه... غالباً تقلیدی و دور از میل و رغبت و عقیده واقعی بود، تنها مداحی و تملق و ستایشهای اغراق‌آمیز شاعرانه می‌توانست ممدوحان را خرسند کند و شاعر را از خزانهٔ ایشان نصیبی رساند و البته شاعری که در این راه بر دیگران پیشی می گرفت به ممدوح نزدیك‌تر می‌شد و در درگاه وی به نام و نان می‌رسید... عنصری در قصیده‌ای... بدین معنی اشاره کرده گوید:

ز رسم تو آموختم شاعری
به مدح تو شد نام من مشتهر
که بودم من اندر جهان پیش از این
کرا بود در گیتی از من خبر...[۳]

و به همین جهت است که «سفر» و «هنر» در تلقی شاعرانه این چنین پدیده‌ای منکر و قبیح شمرده می‌شود و همین که هدف از آن به حاصل نیاید، اصل آن نیز مورد تردید قرار می‌گیرد بنگرید به این ابیات از اثیرالدین اومانی:

یارب این قاعدهٔ شعر به گیتی که نهاد
که چو جمع شعرا خیر دو گیتیش مباد
ای برادر به جهان بدتر از این کاری نیست
هان و هان تا نکنی تکیه براین بی‌بنیاد
از ملك نیز عطارد ز پی شو می‌شعر
یابد از سوزش دل هردو مهن صد بیداد
گفتنش کندن جان است و نوشتن غم دل
محنت خواندنش آن به که سپاری درباد
این چه صنعت بود آخر بنگوئی که از آن
در همه عمر یکی لحظه نباشی دلشاد
خود از آن کس چه بکاهد که تو گوئیش بخیل
یا برآنکس چه فزاید که تواش خوانی راد؟
کاغذی پرکنی، از حشو و فرشی به کسی
پس برنجی که مرا کاغذ زر نفرستاد
و این چه ژاژ است دگر باره که ابیات مدیح
گر بود هفت فرستی به تقاضا هفتاد...
آنچه مقصود ز شعر است چو در گیتی نیست
شاعران را همه زاین کار، خدا توبه رهاد

ویژگیهای هنر ریایی

۱ـ هنر ریایی، سطحی نگر و ظاهربین است هنرمند ریایی شیفته واقعیاتی است که در سطح می‌جوشند، پدیده‌هائی را می‌ستاید یا محکوم می کند که ذهن عوامانه او و هرعامی دیگری به سادگی درمی‌یابد، سفید و سیاه، زشت و زیبا، بلند و کوتاه، قبیله و فرقه‌های تفاوت‌ساز، لباسها، خوراکها... تنها وسیله تفکیك هنرریایی در حوزهٔ واقعیتهاست و از کشف نهانیهای خفته در اشیاء عاجز است. موی را می‌بیند و از پیچش آن بی‌خبر است. بنابراین تنها به اصطلاح عکسی می گیرد که ظواهر را می‌نماید و حتی نیم نگاهی نیز به درونمایه‌های خارج از اشیاء ندارد. بنگرید به این وصف:

با من ز قضا، نماز دیگر
افتاد پری رخی برابر
خوبی، چستی، ظریف و موزون
شیرین صنمی لطیف و دلبر
از قامت نی بلند و نی پست
از گوشت نه فربه و نه لاغر
گه برزنخ و بروبناگوش
از شوخی تاب داده، معجر
برگردن و گوش گوهر و در
بر ساعد و ساق زیور و زر
بربسته رخی چو ماه و خورشید
بگشاده لبی، چو شهد و شکر
پیراهن شعر لعل برتن
تابنده چو سیم سینه و بر(جوهری)

حتی اگر کسی در این بازار حسّ، پا به حوزه ای فراتر از محسوسات نهد بلافاصله آن را به نوعی حسّی می سازد و به قلمرو حس می کشاند. تشبیهات، استعارات و مجازها می کوشند که حتی‌الامکان فاصله را با غیر محسوسات بکاهند زیرا در هنر ریایی فقط همه چشمها به ظاهر دوخته شده است. قضاوتها، ظاهری است، حتی رنگ رخساره خبر می‌دهد از سر ضمیر: حال ما خواهی اگر از گفته ما جستجوکن. این هنر می خواهد حوزهٔ حس را آنقدر اصالت بخشد که تردیدی در پیامهای وی پدید نیاید. شك راهی در میان نداشته باشد و همیشه [مانند داستان آن شیّاد و پیرمرد فرزانه در روستا] شکل مار، نه لفظ آن حاکم باشد بنابراین فرض حتی محمود را با قیاسهائی ساده و ابتدایی بر همگان ترجیح می نهد زیرا فقط ظواهر را ملاك می گیرد:

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر
سخن نوآر که نورا حلاوتی است دگر...
اگر حدیث خوش و دلپذیر خواهی کرد
حدیث شاه جهان پیش‌گیر و از این مگذر
یمین دولت محمود، شهریار جهان
خدایگان نکو منظر و نکوفجر
منتهی که روز و شب جز این تمنا نیست
که چون زند بت و بتخانه برسر بتگر
گهی جیحون لشکر شد سوی سیحون
گهی سپه برد از باختر سوی خاور
ز کارنامه او گردو داستان خوانی
به خنده یاد کنی کارهای اسکندر
بلی سکندر سرتاسر جهان را گشت
سفر گزید و بیابان برید و کوه و کمر
ولیکن او ز سفرآب زندگانی جست
ملك، رضای خدا و رضای پیغمبر
به وقت آنکه سکندر همین امارت کرد
بند نبوت را بر نهاده، قفل به در
به دقت شاه جهان گر پیمبری بودی
دویست آیت بود «به شان شاه اندر»
همه حدیث سکندر بدان بزرگ شده است
که دل به شغل سفر بست و دوست داشت سفر
درازتر سفر او بدان رهی بوده است
که ده زده نگسسته است و کرور از کرور
اگر سکندر با شاه یك سفر کردی
ز اسب تازی، زود آمدی فرودبه خر...!

این خبر تصویر آتش را ارائه می کند، اما خواننده در نمی یابد که آتش سوزان با دل سپند چه می کند، اصولاً سپند فقط از این دیدگاه نگریسته می شود که یك شیء است که در آتش می‌افتد تا از امیر دفع چشم زخم کند:

ایزد از چهره او چشم بدان دور گذار
خاصه امروز که امروز فزون دارد فر
ای سپندی همنشین، خیز سپندآر، سپند
تا ترا سازم از این چشم گرامی مجمر
وربه دست تو کنون آتش افروخته نیست
زآتش هیبت آن شه بفروزان اخگر
چشم بد از چنان شاه بگردان به سپند
کافری باد برآن صورت نیکو منظر(فرخی)

حتی شاعری دیگر نیز در این تعبیر با فرخی همسوی است:

یارم نپسند گرچه برآتش همی نهد
از بهر چشم تا نرسد مرد را گزند
او را سپند و آتش ناید همی به کار
با روی همچو آتش و با خال چون سپند

بدین ترتیب، از آنجا که ظاهر زندگی از هر لونی و رنگی که باشد غالباً قالبی، یك نواخت، تعریف پذیر، قابل تسلط و احاطه است، حسّ ظاهربین، ظاهرشناس به سادگی با هرواقعیتی کنار می آید در برابر گرما خود را سرد می سازد، در مقابله با سرما برای گرم شدن چاره ای می اندیشد، نقطه ضعف را زود در می یابد و به سود خود از آنها بهره می گیرد باهر نظمی برای نفع خویش کنار می‌آید، آن را از محتوا تهی می سازد تا مقاصد خویش را به دست آورد اما در نهایت به قول حافظ هدف خود اوست:

گفت حافظ من و تو محرم این راز نه‌ایم
از می لعل حکایت کن و سیمین دهنان

محرم نبودن و دانستن این واقعیت تلخ، در جامعه ازیاکاریهای اجتماعی را پدید می‌آورد و به یاری تدابیری خاص، ریاکارانه از خویش «طاووس علیین» می سازند و دو

چهره می شوند تا دیگر ظاهر بینان را بفریبند و چون به خلوت می روند آن کار دیگر می کنند و دیگران را مجذوب ظاهر خود سازند. همه ماسک بر چهره می نهند اما نه برای آنکه خود را مخفی کنند بلکه بدین منظور که آنچه را مطلوب تماشائیان است به نمایش بگذارند و برای اینکه در تماشاچیان خود این توهم را ایجاد کنند که عین واقعیت و محض حقیقتند، پیوسته می کوشند تا صورتك خود را بدان تصویر مطلوب جامعه پسند نزدیك‌تر و نزدیکتر سازند تا مردم «بازی» را فراموش کنند. چه ریاکاران هنرمند در صحنهٔ هنر ریایی خود سناریو را می نویسند، آنرا تمرین می کنند و به صحنه می آورند و تماشائیان خود را نیز خود انتخاب می کنند تا اثر مطلوب را آنچنان که می پسندند ایجاد نمایند و از قضا همانند هر بازی دیگری ریاکار خوب می داند که بازی می کند و چرا به بازی ادامه می دهد، او اثر گذاری بازی را می خواهد اگرچه این اثر سطحی و کم عمق باشد و در سطح سالها ادامه یابد.

نه هرکه چهره برافروخت دلبری داند
نه هرکه آینه سازد سکندری داند
هزار نکتهٔ باریك‌تر ز مو اینجاست
نه هرکه سر بتراشد قلندری داند

بازی در سطح، از فقدان تعمق در دو سوی بازی حکایت می کند. بازیگر و تماشائی برداشتی حقیر و محدود و توقعی ناچیز از بازی دارند. هدف کودکانه است به حدی که «سر»ی می آورد تا لبخندی را برلبی بنشاند. نُه کرسی فلك را زیر پای قزل ارسلان می نهند تا آفرینی بشنوند. قیصریه‌ای را به آتش می کشند تا دستمالی به دست آورند. در مدایح فارسی تضاد رسوا کننده مفاهیم بسیاری از قصائد به دلائل اخلاقی، اجتماعی و فرهنگی نشان می دهد که هنرمند در یك لحظه خواسته است ممدوح را مجذوب کند و به همین دلیل او را فریفته است و در این فریبکاری الفاظ پشکوه و زیبا، وزن، قافیه، صفتهای لفظی و معنوی همه به او کمك می کنند تا فریب را ریشه دارتر سازد و چون فریب کارگر می افتد می توان از نقره، دیگدان و از طلا، آلات خوان داشت، می توان ساز سفر و نوای حضر داشت، می توان اسبان گرانبار و ستوران سبکبار داشت:

از فضل خداوند و خداوندی سلطان
امروز از دی به و امسال من از پار
کاری است مرا نیکو حالی است مرا خوب
بالهو و طرب جفتم و با کام و هوا یار
با ضیعت بسیارم و با خانهٔ آباد
با نعمت بسیارم و با آلت بسیار
هم بارهٔ اسبم و هم با گله میش
اسبان سبکبار و ستوران گرانبار
از ساز مراخیمه چو کاشانه مانی
وز فرش مرا خانه چو بتخانه فرخار
محسود بزرگان شدم از خدمت محمود
خدمتگر محمود چنین باشد هموار

به تدریج در چنین جوامعی، دوچهرگی از انحصار ارباب هنر، دلقکها، نمایشنامه‌پردازان و بازیگران بیرون می آید و نه تنها در گرو مراکز ثروت و زهد و قدرت دوچهرگان روزافزون می شوند که جامعه نیز خود در نهایت به چندچهرگی گرفتار می آید و در نتیجه سردرگم، بی هویت، دم دمی مزاج و متلون‌الطبع می شود که آثار تضاد و بی صداقتی در تمام رفتارش آشکار می گردد:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد
بنیاد مکر با فلك حقه باز کرد
بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه
زیرا که عرض شعبده با اهل راز کرد

مشتری این بازار آشفته بی‌هنران هنرمند، نزدیك بینها، سنگین گوشها و غلیظ القلبهائی هستند که به دنبال حسی طبیعی، ریاکارانه و فریب گرانه می خواهند آن طیف خاص از واقعیّاتی را ببینند که به مصلحت حال آنهاست. دروغ مصلحت آمیز را نمی پسندند و درحالی که در باطن، خود را ستانندگان صداقت می پندارند، عملاً در گرم ساختن بازار فریب و دروغ می کوشند.

و ندای وجدان را نمی شنوند و احساس نمی کنند و خود را نیز فریب می دهند تا بدین وسیله، دیگران را بفریبند. می‌دانند که شیشهٔ کبود را در برابر چشم گرفته‌اند اما به تدریج، خود باور می کنند که همان رنگ، رنگ بی‌رنگی است. در عین کراهت قلبی از ممدوح زه و احسنت نثار او می کنند و تکبر و ناسازی هنرمندان ریایی با یکدیگر حاصل این احساس است. و فرعون می‌سازند و خود فرعون خویشتن می شوند. هنر ریائی، هنر بزم است، هنر کسانی است که اهل خطر نیستند و سازشکاراتی هستند که به هر سازی می‌رقصند چه، «بزم» شرائط خاص خود را دارد: نوای آرامش بزم، هر ستیزی را پنهان می سازد، جای سلاحها عوض می شود، حربه‌ها عناوین تازه می‌یابند، نامهای زیبا بر امور زشت نهاده می شود، امور زیبا و خوب، زشت و بدفرجام نموده می آید. دشمنی مخفی به دوستی تظاهر می شود، غم فراموش می گردد تا مصنوعاً نشاط جایگزین آن باشد، اما حقیقت آن است که در بزم نیز جنگی از نوعی دیگر ادامه می یابد. سخن جای سلاح را می گیرد، توطئه، غیبت و سخن‌چینی، طعنه و طنز سکهٔ رایج می شود سخنان در گوشی جای صراحتهای مردانه را می گیرد، آنچه پیدا بود، پنهان می شود، و آنچه روبرو عرضه می شد، مخفیانه مطرح می گردد از شادیها، غم می‌زاید، در دوستیها دشمنی می رود تا آنجا که دوست، دوست را می کشد و سر وی را به درگاه سلطان می برد:

«هنگامی که شاه (صفی) فرمان کشتن آغورخان و حسن بیك یساول را می داد، حسن بیك وارد مجلس شد ولی دوست هم پیاله دوشینش بر در سراپرده ایستاده بود، پیش دوید و او را نگاهداشت و شمشیرش را گرفت و به اشاره شاه با همان شمشیر کارش را تمام کرد... چون نوبت آغورخان رسید علی‌قلی بیگ که از دوستان نزدیکش بود [به سراغ او رفت و گفت] برادر عزیز! قبله عالم حکم کرده است که سر تو را برایش ببرم... و بی تأمّل او و را بر زمین افکند و سرش را برید و چنانکه رسم بود یکی از گونه‌هایش را سوراخ کرد و انگشت در آن افکند و بدین صورت سر دوست دیرین را نزد شاه برد...»(۴)

در بوستان حریفان مانند لاله و گل
هریك گرفت جامی بر یاد روی یاری
چون این گره گشایم وین راز چون نمایم
دردی و سخت دردی کاری و صعب کاری

به همین جهت هنر بزم با هنر رزم تفاوتی از زمین تا آسمان دارد، در آرامش بزم اندیشه‌های علیل از خواب خرگوشی برمی خیزند و در بستری از پر و گل با رؤیای شراب و عشق، جابکانه جلوه می کنند.

صوفی سرخوش از این است که کج کرد کلاه
به دو جام دگر آشفته شود دستارش

اما در میدان رزم، سخن از لونی دیگر است، در میدان رزم ریا نیست، در آنجا واقعیت آزاردهنده‌ای وجود دارد و آن این است که تو یا آنکه باید باشی هستی و یا نه. آنگاه زود رسوا می‌شوی یا جان می‌بازی... دیده‌اید در نبرد با اشکبوس، رهام داعیه دلیری دارد، خودستائیها می کند ولی چون رزم درمی گیرد، می گریزد و فردوسی در چند بیت این نهان اندیشه را در آشکارای عمل چنین بازمی نماید.

دلیری کجا نام او اشکبوس
همی برخروشید بر سان کوس
بیامد که جوید ز ایران نبرد
سر هم‌نبرد اندر آرد به گرد
بشد تیر رهام با خود دگر
همی گرد رزم اندر آمد به ابر
برآویخت رهام با اشکبوس
برآمد ز هردو سپه بوق و کوس
به گرز گران دست برد اشکبوس
زمین آهنین شد سپهر آبنوس
برآهیخت رهام گرز گران
غمی شد ز پیکار دست سران
چو رهام گشت از کشانی ستوه
بپیچید از او روی شد سوی کوه
تهمتن برآشفت و با طوس گفت
که رهام را جام باده است جفت
به می درهمی تیغ بازی کند
میان یلان سرفرازی کند
چرا شد کنون روی چون سندروس
سواری نُبُد کمتر از اشکبوس
تو قلب سپه را به آئین بدار
من اکنون پیاده کنم کارزار...

زبان رزم، بی مدارا و صریح است، دشمن تو را مرعوب می سازد و می خواهد که خانه پیردازی و یا با او بپیکار کنی، و جایگاه دشمن و دوست از هم جداست، با دشمن باید مقابله کرد و در این مقابله حتی اگر او را بستائی، مردی و دلیری را ستوده‌ای، آنچنان که فردوسی چون افراسیاب را از زبان زال برای رستم می ستاید چنین می گوید:

که آن ترك در جنگ، نر اژدهاست
در آهنگ و در کینه ابر بلاست
از او خویشتن را نگهدار سخت
که مردی دلیر است و پیروزبخت
شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

بدین ترتیب زبان هنر رزم، زبان ریا نیست، هنر ریایی نیست، ریا اگر از بزم به رزم درآید ریاکار را به سرعت رسوا می سازد:

رنگ تزویر پیش ما نبود
شیر سرخیم و افعی سیهیم(حافظ)

هنر بزم زندگی را به هر قیمت می خواهد. ساکن است، تن پرورانه، دروغ ساز، و فریب پرداز است درحالیکه هنر رزم صریح، تلاشگر، صادق و جوانمرد است، بزم با شراب و شهوت و تخدیر می سازد و شعر بزم از این مجموعه لبریز می شود تا آنجا که «شاه صفوی» می سازد:

یك چند بی زُمُرّد سوده شدیم
یك چند به یاقوت تر آلوده شدیم
آلودگیی بود به هرحال که بود
شستیم به آب توبه، آسوده شدیم

اما شعر رزم، پرتحرك و تلاش است، بی رحم و ناسازگار است، با مصلحت نمی سازد و سر می بازد تا نام را می جوید و از نان می گذرد.

سیصد گل سرخ و یك گل نصرانی
ما را ز سر بریده می ترسانی
ما گر ز سر بریده می‌ترسیدیم
در مجلس عاشقان نمی‌رقصیدیم

بهرام گودرز را در شاهنامه بیابید و گم شدن تازیانه اش را دنبال کنید، او جانش را برای نامش می خواهد و نامش را فدای جانش نمی سازد و برعکس جان را بر سر نام می نهد برادرانش می خواهند تازیانه‌های گرانبهای فاخر بدو ببخشند و او را از رفتن به میدان نبرد بازدارند ولی او نمی پذیرد:

چنین گفت با گیو بهرام گُرد
که این ننگ را خرد نتوان شمرد
شما را ز رنگ و نگار است گفت
مرا آنکه شد نام با ننگ جفت
گر ایدونکه تازیانه بازآورم
وگر سر ز کوشش به گاز آورم

رزم، ریا را برنمی‌تابد و طبعاً ادب حماسی، ادب ریاکارانه نیست و ریا نیز در شرایطی در جامعه راه می‌یابد که عصر «تاریخ» است و واقعیت در بزم. ریا، صدرنشین می‌شود و هنر ریایی تصویر بزم است که خلیفه‌ای بر صدر مجلس نشسته و عقرب و مار و گزندگان به جان محکومان انداخته است تا خود بخندد و به تیغ او فوج محارم، که خیل ریاکاران هزار چهره‌اند نیز به خنده‌های چندش‌انگیز بپردازند در حالی که در هر رزمی، تو جان می‌دهی، تا دیگران بخندند. هنر بزم در سطح خنده‌ها، گریه‌ها، تعجب‌ها جاری است درحالی که هنر رزم در عمق شادیها، اشکها، شگفتیها، می‌شکفد. در قصیده فرخی رستم حقیر می‌شود تا محمود ببالد:

شجاعت تو همی بسترد ز دفترها
حدیث رستم دستان و نام سام سوار
آن نماید ز هنر و آن کند آن شیرنژاد
که نکرده است مگر صد یك آن رستم زر
صفدر چون تو نبود رستم یا سام
مهتر از تو نبود، جم یا نودر
وگر که رستم پیلی بکشت در خردی
هزار پیل دمان کشته‌ای تو در بربر
مخوان قصه رستم ز اولی را
از این پس اگر، کان حدیثی است منکر
آنکه تا دست به تیر و به کمان برد
آب سام یل و قدر و خطر رستم زر
نیمروز امروز از خواجه و از گوهر او
بیش از آن نازد کز سام یل و رستم زر
ای به لشکرشکنی بیشتر از صد رستم
ای به هشیار دلی بیشتر از صد هوشنگ...

اما در شاهنامه فردوسی، جان پهلوانان «برخی» دیگران است:

چو ایران نباشد تن من مباد
بدین بوم و بر زنده یك تن مباد
همان مرگ خوشتر به نام بلند
از این زیستن با هراس و گزند
عنان بزرگی هر آنکس که جست
نخستش بباید به خون دست شست
جهانجوی اگر کشته آید به نام
به از زنده دشمن بر او شادکام
به رزم اندرون کشته بهتر بود
که بر ما یکی بنده، مهتر بود

همان بهرام گودرز چون دلیرانه به قلب سپاه دشمن تاخته است تا تازیانه خویشتن را بیابد که ناگهان زخم خورده در خون افتاده‌ای را می‌بیند که می‌نالد و یاری می‌خواهد:

بدو گفت ای شیر من زنده‌ام
بر کشتگان خوار افکنده‌ام
سه روز است تا نان و آب آرزوست
مرا بر یکی جامه خواب آرزوست
بشد تیز بهرام تا پیش اوی
به دل مهربان و به تن خویش اوی
بر او گشت گریان و رخ را بخست
بدرّید پیراهن، او را ببست
بدو گفت منديش كز خستگى
تبه بودن اين، ز نابستگى است
چو بستم كنون سوى لشكر شوى
و از اين خستگى زود بهتر شوى
يكى تازيانه بدين رزمگاه
ز من گم شده است از پى تاج و گاه
چو آن بازيابم بيايم برت
رسانم بزودى سوى لشكرت
وز آنجا سوى قلب لشكر شتافت
همى جست تا تازيانه بيافت...

حال اين ديد را با آنچه سعدى بزرگ در تشريح اخلاق رياكاران مى‌نمايد مقايسه كنيد:

خلاف راى سلطان راى جستن
به خون خويش باشد دست شستن
دگر خود روز را گويد شب است اين
ببايد گفتن آنك، ماه و پروين

قهرمانان شاهنامه با دوستان، دروغ و دغل نيستند و اگر موردى چون داستان گرگين و بيژن به وجود مى‌آيد به حدى زشت و نامقبول مى‌نمايد كه دستمايهٔ لعن و بدنامى گرگين و گرگينها مى‌شود: داستان، مربوط به هنگامى است كه بيژن گرازان فراوان را شكار كرده است و گرگين به رشك گرفتار آمده و به دنبال آن است كه پيروزيهاى بيژن را به حساب خود گذارد و فردوسى لحظه به لحظه در عين گزارش واقعه، ملامتى تند و خردكننده با گرگين دارد:

بداندیش گرگین شوریده رفت
ز یکسوی بیشه، درآمد چو تفت
همه بیشه آمد به چشمش کبود
بر او آفرین کرد و شادی نمود
به دلش اندر آمد از آن کار درد
ز بدنامی خویش ترسید مرد
دلش را بپیچید اهریمنا
بدی ساختن کرد با بیژنا
سگالش چنین بد، نوشته جز این
نکرد ایچ یاد از جهان‌آفرین
کسی کو به ره برکند ژرف چاه
سزد گر نهد در بن چاه، گاه
ز بهر فزونی و ز بهر نام
به راه جوان بر، بگسترد دام
نگر تا چه بد ساخت آن بی‌وفا
مر او را چه پیش آید از جفا
بدو آن زمان مهربانی نمود
به خوبی مر او را فراوان ستود
نبُد بیژن آگه ز کردار اوی
همی راست پنداشت گفتار اوی
بدو گفت چون دیدی این جنگ من
بدین گونه با خوك آهنگ من
چنین داد پاسخ که ای شیرخوی
به گیتی ندیدم چو تو جنگجوی
به ایران و توران ترا یار نیست
چنین کار پیش تو دشوار نیست

آنگاه به حیله بیژن را به بزمگاه افراسیاب می‌کشد و به دام منیژه می‌افکند و چون بیژن را داروی هوش برمی‌دهند و چون پس از یك هفته بیژن بازنمی‌آید به ایران زمین بازمی‌آید و به حدی گرفتار تناقض است که همه او را ملامت می‌کنند.

چو خسرو چنین گفت گرگین به جای
فرو ماند خیره همیدون به پای
ندانست پاسخ چه گوید بدوی
فرو ماند بر جای بر، زردروی

□ خلق پدیدهٔ هنری فی حدّ ذاته، بر این پایه مبتنی است که از باوری صادق، احساسی راستین و ریشه‌دار در واقعیتهای ملموس و محسوس برخاسته باشد.

□ «هنر ریایی»، هنری است که نمایانگر واقعیت نیست، هنری است که اگر جنبهٔ ظاهر لفظی فرم یا قالب آن ادعای هنری بودن دارد اما معنا، ریشه در واقعیت ندارد، جلوه‌ای است از آنچه هنرمند با تدابیر خاص خود عرضه می‌دارد تا جانشین واقعیت گردد.

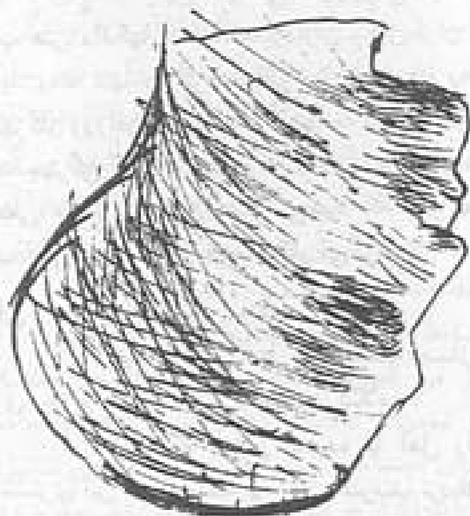
□ «هنر ریایی» هنر بی صداقت است، هنری است که فقط در قول می‌ماند و به حوزهٔ عملی نفوذ نمی‌کند و اگر مفاهیم آن را در حوزهٔ واقعیت به محك کشیم رسوایی می‌آفرینند.

□ در میدان رزم ریا نیست، در آنجا واقعیتِ آزاردهنده‌ای وجود دارد و آن اینست که تو یا آنکه باید باشی هستی یا نه. زود رسوا می‌شوی، یا جان می‌بازی...

□ هنر بزم در سطح خنده‌ها، گریه‌ها، تعجبها جاری است درحالیکه هنر رزم در عمق شادیها، اشکها، شگفتیها، می‌شکفد.

□ هنر ریایی مسأله‌های اساسی را مطرح نمی‌کند به ریشه‌ی دردها و نگرانیها و حوادث نمی‌پردازد. بلکه پیوسته سرگرم جزئیات است در رنگ و بو اسیر است، در گل، سبزه، خار، جویبار، می، سیکی...

□ محور هنر ریایی مصالح شخصی است نه جمعی. هر پدیدهٔ اجتماعی را فردی می‌کند.



زبان پر زیانه روان پر گناه
رخان زرد و لرزان تن از بیم شاه
چو گفتارها یك به دیگر نماند
برآشفت وز پیش تختش براند
همش خیره سر دید هم بدگمان
به دشنام بگشاد خسرو زبان...
بفرمود خسرو به پولادگر
که بند گران ساز و مسمار سر...
هم اندر زمان پای کردش به بند
که از بند گیرد بداندیش پند...

گرگین کمر به جبران خطا می‌بندد و زبان به توبه می‌گشاید:

بر آتش نهم خویشتن پیش شاه
گر آمرزش آرد مرا زین گناه
مگر بازگردد ز بدنام من
به پیران سر، این بد سرانجام من
مرا گر بخواهی ز شاه جهان
چو عزم زبان با تو آیم دوان
شوم پیش بیژن بغلتم به خاك
مگر بازیابم من آن کیش پاك

هنر ریایی مسأله‌های اساسی را مطرح نمی‌کند به ریشه دردها و نگرانیها و حوادث نمی‌پردازد. بلکه پیوسته سرگرم جزئیات است در رنگ و بو، اسیر است، در گل، سبزه، خار، جویبار، می، ... پیراهن را برای تن می‌خواهد نه جان را برای تن، هوس را می‌خواهد نه عشق راستین را. لذت لحظه‌ها را می‌طلبد نه آرامش همیشه را. در حالی که هنر راستین و صادق گاهی حتی، باختن را برد می‌داند اگر نام را بسازی، نمی‌بازی اگر از لذت بگذری دگر لذت نفس را لذت نمی‌خوانی، در هنر ریایی بردن هدف است. هدف پیروزی است و پیروزی به دست آوردن مطلوبات است اگرچه حقیر و رذیلانه باشد.

خنك آن قماربازی که بباخت هرچه بودش
و نماند هیچش الا هوس قماردیگر

هنر ظاهربینانه ریایی به کسی می‌ماند که می‌داند دوربینی دارد از او عکس می‌گیرد، خود را جمع و جور می‌کند ژست می‌گیرد، بنابراین ملاحظه‌کار است، ملاحظهٔ زیبایی و زشتی ظاهری را می‌کند و هرگز نگران عطری که زده است نیست اما همیشه پریشان لباسی که پوشیده است دست بر سر و روی می‌کشد که نقصی نداشته باشد. بدین ترتیب این هنر، همیشه «عمدی» است، تصنعی است و به زاغی می‌ماند که رفتار کبکان را تقلید می‌کند. در آن «صنعت» جای «طبیعت» را می‌گیرد. لفظ به جای «معنی» می‌نشیند. تن به جای لبان می‌آید و پوست جای مغز را می‌گیرد. شعر عبدالواسع جبلی و رشید وطواط می‌شود که با کلام آسمانی فردوسی و حافظ از قاف تا قاف فاصله دارد.

«هنر ریایی» پوچ است، بی‌اعتقاد و بی‌باور است. هرلحظه به شکلی بت عیار درمی‌آید تا با وضع تازه سازش داشته باشد اما این کار هرگز به معنی فرزند زمان و زائیده نیازهای واقعی عصر، و جامعه بودن و برشی خاص از تاریخ نیست. عقب‌افتاده و مرتجع است فاقد رشد طبیعی است به همین جهت «تقاضا» طبیعی نیست، عرضه طبیعی نیست. هنر تولیدی فرضی برای نیاز مفروض است. عبث و بی‌فایده است و به همین جهت است که سعدی از آن می‌نالد:

نگویمت چو زبان‌آوران رنگ‌آمیز
که ابر مشك فشانی و بحر گوهر زای
نکاهد آنچه نوشته است و عمر نفزاید
پس این چه فایده گفتن که تا به حشر بپای
به طعنه‌ای زده باد آنکه بر تو بد خواهد
که بار دیگرش از سینه برنیاید وای

«هنر ریایی» فراموشکار، ناسپاس، نامتوازن، و همیشه گرفتار تضاد است. زیرا هنرمند ریایی هرگز در یك حال نمی‌ماند فرض امروز محمد غزنوی را می‌ستاید و فردا مسعود را اگر این دو مدح را در برابر هم بگذارید باور نمی‌کنید که این دو از یك شاعر است بنگرید به شعری دربارهٔ محمد غزنوی:

پادشاهی چون تو نی از پادشاهان جهان
پادشاهی را به تست ای پادشه‌زاده نسب
فرّ شاهی چون تو داری لاجرم شاهی تراست
من چه دانم کردن ار پیداستی خار از رطب
ای محمد سیرت و نامت محمد هرکه او
از محمد بازگردد بازگشت از دین رب
دشمنان تو شریك دشمنان ایزدند
بر تو یك‌یك را، ز گیتی بر گرفتن مدّ و جب
از قیاس نام تو هم بدسگالان ترا
گاه بوجهل لعین خوانیم و گاهی بولهب
گر کسی گوید من و تو، آسمان گوید بدو
تو چو او باشی اگر باشد روا، که همچو جب
دشمنان و حاسدان و بدسگالان ترا
مرگ اندر بیکسی و زندگانی در لقب

اما اندك زمانی بعد که محمد خلع می‌شود و برادرش مسعود به جای وی می‌نشیند در مدح او چنین می‌سراید:

«ملك مسعود محمود آنکه ایام
پدر محمود و مسعود است هموار
امیری یافت گیتی درخور خویش
کنون گو جهد کن او را نگهدار
به دست از دامن او اندر آویز
حدیث دیگران از دست بگذار
کسی کو را نکوخواه است بر تخت
کسی کو را ندارد دوست بر دار
بدین عید مبارك شادمان باد
بداندیشان او غمناك و غمخوار...

و کم نیستند از اینگونه شاعران که هر روزی با بادی رقصیده‌اند و سرودی سر داده‌اند آنکه امروز حاج میرزا آقاسی را می‌ستاید فردا امیرکبیر را. شاید قاآنی هیچکس را به اندازه حاج میرزا آقاسی صدراعظم مدح نگفته و در مدح هیچکس این اندازه پیش نرفته باشد. وی را انسان کامل و «خواجه دوجهان» و «مظهر ذات باری» و «رساننده فیض خالق به مخلوق» می‌خواند و هنگامی که از کار برکنار شد قصیده‌ای در مدح میرزاتقی خان امیرکبیر بسرود و در آن از ولینعمت معزول خویش که سرش را در مدایح خود به عرش برین سوده بود، چنین یاد کرد:

به جای ظالمی شقی نشسته عادلی تقی
که مؤمنان متقی کنند افتخارها...(۵)

مطلوب هنر ریائی ستایش مردان روز است، بنابراین، «زمان» هنر ریائی، «حال» است، فردا را کسی ندیده است، فردا برای خودش امروز خواهد شد. اما این امروزی بودن نه معنی آن اغتنام فرصتها و دریافتن لحظه‌های گذرائی است که فردای روشن را برای همگان می‌سازد و شاعر نگران آن بوده که:

قدر وقت ار نشناسد دل و کاری نکند
بس خجالت که از این حاصل اوقات بریم

مقصود از این «امروزی» بودن تنگنای نظر است، محدود بودن دید است به «امروز» و بی‌اعتنا بودن به آینده هر فردائی و همان است که حافظ نگران آن بود که:

گر مسلمانی از این است که حافظ دارد
وای اگر از پس امروز بود فردائی

همین امروزین بودن هدف شعر است که آبروی آنرا می‌برد و شعری که حکمت است و ان بغض الشعر لحکیم به قول نظامی:

چشمهٔ حکمت که سخندانی است
آب شده، ز این دو سه یك تائی است

و توصیه می‌کند که:

در شعر مپیچ و در فن او
کز اکذب اوست احسن او

درحالی که شعر اوجی دارد که به زبان فرشتگان نزدیك می‌شود و شاعر مقامی که تالی انبیاء می‌گردد:

پیش و پسی بست صف کبریا
پس شعرا آمد و، پیش، انبیاء

هنر ریائی عیب‌جوست، فاقد عفت کلام است، گستاخ و وقیح و هرزه‌در است. تا لب می‌گشاید از شهوت و هوس سخن می‌راند، مجاز و ممنوع نمی‌شناسد، هجوسرای و دشنام‌گوست، حتی از هتاکی به محارم خویش نیز ابائی ندارد. تا عیبی را می‌یابد به بیان هنری نمی‌پردازد، همیشه دشمن را انتخاب می‌کند، فرمایشی دشمنی می‌کند، ریایی دوستی می‌ورزد و نه در دشمنی و نه در دوستی ثابت‌قدم نیست.

کمال صدق محبت ببین نه نقص گناه
که هرکه بی‌هنر افتد نظر به عیب کند(حافظ)
یا رب آن زاهد خودبین که بجز عیب ندید
بهر درد آهیش در آئینهٔ ادراك انداز

اینان نفی‌کنندگان حکمتند و خطابینانی که از رحمت غافلند زیرا بدست آوردن دل «عاصی چند» مقتضای مراد آنهاست:

عیب می جمله بگفتی هنرش نیز بگوی
نفی حکمت مکن از بهر دل عامی چند

هنر ریائی علی‌رغم آنکه عوام‌گراست شنوندگان محدود دارد، مخاطبانش محدود است و گوئی خلوتی در قفسی ساخته است به همین دلیل در عین تکبر و تفرعن منزوی و واقع‌گریز است و طبعاً تغییردهنده و دگرگون سازندهٔ منشها و آرمانها نیست، شخصی است، اشرافی است، یك بزك و وسمه بر ابروی کور است و به کار درمان دردها نمی‌آید، آموزش‌دهنده نیست، رفع نقصانها نمی‌کند و بی‌رسالت و تعهد است اولویتهای جامعه را نمی‌شناسد و طبعاً خود را به بازیهای کودکانه سرگرم می‌سازد و به آفرین و احسنت دل خوش می‌کند و درحالی که خود از رنج و کار دیگران تغذیه می‌کند به کار و تلاش خلاقه به چشم تحقیر می‌نگرد و مروّج ظلم و استبداد است و از عدالتخواهی و انصاف و مبارزه با فسادهای اجتماعی، تلاش انسان برای زیستن قحط و خشکسالها بیماریها و نگرانیهای جامعه سخن نمی‌گوید...

محور هنر ریائی مصالح شخصی است نه جمعی. هر پدیدهٔ اجتماعی را فردی می‌کند، نفاق‌آفرین و جدائی‌آور است سرشار از خودبینی و خودپرستی است عالم را در «من» گرد می‌آورد و «من» قطب جهان می‌شود و بدین سان هنر ریائی به انفجار شومی می‌انجامد که ذات هنرمند ریائی را نیز در آتش خویش می‌سوزاند.

می‌ترسم از خرابی ایمان که می‌برد
محراب ابروی تو حضور نماز من

پانویس‌ها:

۱) تولستوی، هنر چیست؟ کاوه دهگان (مترجم)، امیرکبیر، تهران.

۲) سعدی، بوستان به تصحیح دکتر یوسفی، ص ۴۹.

۳) فلسفی، نصرالله، چند مقاله تاریخی و ادبی، ص ۳۳۸، ۳۳۹.

۴) فلسفی، نصرالله، چند مقاله تاریخی و ادبی، ص ۲۱۷ ـ ۲۱۸.

۵) مقدمه دیوان قاآنی، ص ۴۷.



● گفتگو با پروانهٔ سپهری

نشانی از دوست

* ● مرضیهٔ پروهان

به سراغ من اگر می‌آیید
نرم و آهسته بیایید
مبادا که ترک بردارد
چینی نازك تنهایی من!

«سهراب سپهری»

سالها پیش دیده بودمش؛ در مجلس ختم سهراب در کاشان؛ در هیات زنان سیاهپوش که در سکوتی پرهیاهو، گرد ما در سوگواری سهراب حلقه زده بودند. مادر سهراب را می‌شناختم، هم به نشانی که شاعر در «صدای پای آب» از او به دست داده بود:

مادری دارم بهتر از برگ درخت...

آرام در کنار مادر نشسته بود. «پروانه»وار نگران او، گرد او می‌گشت. به تسلای او کلماتی بر زبان آوردیم.

«پروانه»، خواهر کوچك سهراب!

و او با ملایمت، سری تکان داد و... گذشت تا او را درهیات نوازندگان ارکستر سمفونیك تهران دیدم؛ به انگیزهٔ مأموریت یك ساله‌ام در تالار رودکی، گاه او را می‌دیدم که شتابان می‌آمد، سازش را برمی‌داشت وروی صندلی مخصوصش می‌نشست و تا رهبر ارکستر از راه برسد، ساز بزرگش (ویلن سل) را کوك می‌کرد و آرشه‌ای بر سیمهای آن می‌کشید. گاه که نجوا می‌کرد، صدایش با لحن و حالت باس ویلن سل، کنتراس عجیبی ایجاد می‌کرد. یکبار به او گفتم: در صورت لزوم می‌توانید پشت سازتان سنگر بگیرید! خنده‌ای آمیخته به تعجب تحویلم داد:

ـ ساز بامزه‌ای است، نه؟

ـ و از آن بامزه‌تر کنترباس است!

سالها پیش که به شوق آموختن موسیقی به هنرستان رفته بود، ویلن سل را به عنوان ساز اصلی برگزید و بعدها که برای ادامهٔ تحصیل به اطریش رفت، پیانو را نیز به عنوان ساز دوم خود انتخاب کرد.

سازهای گوناگون ارکستر سمفونیك را نظاره می‌کردم. در سایه روشن سالن ارکستر، برای من همه چیز بدیع می‌نمود. از چوبدستی رهبر ارکستر و رقص افسونگرانهٔ دستهای چاره ساز او، ویلنهای بزرگ با قامت انسانی (کنتر باس) و ترومپت و هورن با جلای زراندود خود و سازهای دیگری که آوای سحرآمیزشان، ریشه در زوایای پنهان روح آدمی دارند. نوازنده‌ها را از نظر می‌گذراندم. مردی که کنترباس می‌نواخت، بی‌شباهت به رستم نبود با ریشهای دوفاق و حالتی بسیار جدی... برای من در آن فضای پر همهمه و عجیب، همه چیز، جالب توجه بود. در عین حال، می‌توانستم بازیگرانه، به ترفندی همه چیز را به شوخی بگیرم و بگذرم. امّا برای او اگرچه با مهربانی، پرسشهای کنجکاوانهٔ مرا بی‌پاسخ نمی‌گذاشت، همه چیز جدّی بود. نکند برای اجتناب از زیاده روی من بود که ناگهان و بی‌مقدمه گفت:

ـ ویلن سل، ساز محبوب من است!

ـ پس این طور!

ـ سالها پیش، وقتی در هنرستان، صدای آن را شنیدم ازش خوشم آمد. صدای عجیبی داشت. بم و آرام...

ـ و لحنی تسلّی بخش...

ـ و بسیار جدّی...

ـ که این طور!

پس ویلن سل برای او جدّی بود. سایهٔ لبخند از لبانم محو شد؛ نه از آن روکه یکباره همه چیز به نظرم جدّی آمد؛ بلکه به این علت که او با لحنی جدّی از حرفهٔ خود و ساز دلخواهش (که هنوز به چشم من اسباب بازی گنده‌ای به نظر می‌آمد) حرف می‌زد.

ـ «اطریش که بودم، یك روز زلزله آمد. داشتم ساز می‌زدم (ویلن سل) و کمی آنطرفتر، پیانو قرار داشت. سراسیمه بلند شدم و انگار همه‌اش نگران ویلن سلم بودم که زیر آوار نرود. هر لحظه ممکن بود سقف فرو بریزد. (زلزله که شوخی بردار نیست!) ناخودآگاه، به طرف پیانو دویدم و ویلن سل را زیر آن گذاشتم. به این خیال که به هر حال اگر سقف فرو بریزد، به ویلن سل آسیبی نرسد.»

جوری تعریف می‌کرد که انگار تکرار همان صحنه است: (می‌دود ویلن سل خیالی را زیر پیانویی می‌گذارد که وجود خارجی ندارد.) می‌خندد:

ـ «حس می‌کردم نیاز به حمایت دارد!»

نمی‌دانم کجا خوانده‌ام ـ شاید در رُمان آناکارنینا ـ که یکی از شخصیتهای رمان، صدای محبوبش را به ویلن سل تشبیه می‌کند. می‌گوید:

ـ «می‌دانی چرا؟ چون صدای ویلن سل واقعاً آرامش بخش است. واقعاً این خصوصیت ویلن سل است: آرا...مش...بخش!»

ـ آیا ویلن سل هم مانند ویلن، قابلیت اجرای تکنوازانه (سولیست) را دارد؟

ـ «درست مثل ویلن می‌توان از ویلن سل هم در ارکستر مجلسی و هم در ارکسترهای دیگر استفاده کرد.»

از «ساقی نامه» اثر کامبیز روشن روان سخن می‌گویم که از ویلن سل به نحو مناسبی استفاده کرده است. گاهی نیز از کنتراست آن با کمانچه (که یك ساز ایرانی است) بهره گرفته و به راستی لحظات جذابی آفریده است.

ـ «نشنیده‌ام».

ادامه می‌دهد: به عقیده من، موسیقی ایرانی باید ویژگی‌های خود را حفظ کند. افزودن سازهای فرنگی به سازهای ایرانی، به فضای اصیل موسیقی سنتی صدمه می‌زند. بعضی از آهنگسازها فکر می‌کنند با افزایش تعداد سازهای ارکستر (منظورم ارکستر سنتی است) بر کیفیت اجرا افزوده می‌شود. اما من این اعتقاد را ندارم و بهترین و اصیلترین ترکیب ارکسترال برای موسیقی سنتی را ترکیب چند ساز همراه با خواننده، می‌دانم.»

...گفتگو درباره موسیقی به درازا می‌کشد. می‌خواهم بحث موسیقی را درز بگیرم و از خاطرات او درباره سهراب سخن به میان آورم. از حساسیت او در این زمینه، آگاهی دارم. دوست ندارد هستی‌اش پیوسته به نام «سهراب» باشد و از این که به اعتبار نام دیگری ـ ولو برادرش سهراب ـ زندگی کند، آزرده خاطر است.

یادم است، اولین بار که دیدمش، تردید کردم که خودش باشد جلو رفتم و گفتم:

ـ شما خواهر سهراب سپهری هستید؟

ـ من پروانه سپهری هستم! ضمناً خواهر سهراب هم هستم!

سایه سهراب روی او سنگینی می‌کرد. می‌خواست خودش باشد. بسیاری او را به چشم خواهر سهراب می‌دیدند و او نمی‌خواست در حاشیه نام سهراب بماند و در پرتو آوازه بلند او نام بگیرد.

اما راستش برای من، هم از آغاز او خواهر سهراب بود. در او نشانی از آن فرزانه عاشق، آن جان سودایی می‌جستم. بی‌شك هستی ژرف و پربار سهراب بر چهره خواهر پرتو افکنده بود و به او روشنی و فروغ بخشیده بود. با همین وسوسه بود، که برای گفتگو به سراغش رفتم. با بهانه سالگرد مرگ او رفتم، رفتم تا خانه دوست، خانه سهراب جایی که اکنون نگارخانه سپهری می‌خوانندش. جایی در دامنه‌های البرز، مشرف بر چشم‌انداز کوه و درختان سر سبز صنوبر که با نغمه‌گری باد، سر به شانه، یکدیگر می‌نهادند. از پنجره به منظره کوه می‌نگرم در اولین روزهای اردی‌بهشت ماه و هنوز نشان برف بر سینه ستبر کوه (این دیو سپید پای دربند) دیده می‌شود. آیا سهراب نیز از این منظر به طبیعت می‌نگریسته است؟

خواهرش، پروانه می‌آید، با طرحهایی از سهراب و لب به گلایه می‌گشاید که بسیاری از طرحهای سهراب که به این و آن به امانت سپرده بود، اینجا و آنجا به فروش می‌رسد. بعضی از آثار او حتی امضای سهراب را ندارند، گرچه سود جویان، این روزها امضای او را هم جعل می‌کنند! از طرح شکایت خود در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سخن می‌گوید و این که عده‌ای شعرهای او را در کاست خوانده‌اند و تحت عنوان صدای شاعر به فروش رسانده‌اند. تاکید دارد که از همگان بخواهیم این قدر از نام و عنوان سهراب سوء استفاده نکنند. می‌گوید: «رادیو را که باز می‌کنی شعرهای سهراب را می‌شنوی. در دانشگاه قدم

می‌زنی، کسی شعرهای او را دکلمه می‌کند به نوار فروشی می‌روی، عکس سهراب را روی جلد نوار می‌بینی. کاربرد بی‌رویه نام و طرح دائمی شعرهای او به ارزش و اعتبارش لطمه می‌زند».

در ذهنم می‌دود که چگونه می‌توان از مردم خواست از یك شاعر محبوب دست بردارند... می‌گوید:

«سهراب، قابلیت و توان آن را داشت که به تدریج و به آرامی بالا برود و جایگاه و شأن بایسته خود را بیابد. طرح دائمی نام و آثار او به ارزش و اعتبارش خدشه وارد می‌کند». گرچه بر خلاف او عقیده دارم که نباید در طرح نام و انتشار آثار بزرگان فرهنگ و اندیشه وسواس و احتیاط به خرج بدهیم (چگونه می‌توان نیاز و عطش جامعه را نادیده گرفت و از انتشار وسیع آثار سپهری نگران و آزرده خاطر بود. جالب اینجاست که سهراب نیز مانند نیما و بسیاری از بزرگان ادب و هنر، پس از مرگ بیشترین مخاطبان خود را یافته است).

«هنگامی که حجم سبز منتشر شد، منتقدان آن روز و روزگار، او را به شدت نفی کردند. شاید چون او همواره از حضور در باندهای ادبی طفره می‌رفت. او را دست کم گرفتند و با عناوین زننده‌ای مانند بچه بودا و عباراتی دائر بر این که نسبت به مردم و جامعه‌اش بی‌تفاوت است، باعث آزارش شدند. سهراب در دو قلمرو، نقاشی و شعر فعالیت می‌کرد و درهر دو زمینه صاحب سبك و تاثیرگذار بود. شاید به همین دلیل، عده‌ای به او حسد می‌ورزیدند و می‌کوشیدند، نقش شاخص او را نادیده بگیرند.»

روزنامه‌ها و مجلات آن دوران را ورق می‌زنم. جز کسانی که هم امروز نیز مزبوحانه تلاش می‌کنند نام و عنوان خویش را مدام بر سر هر کوی و برزنی فریاد کنند و با در افتادن با ارزشهای ملی و گنجینه‌های فرهنگی، چهره رنگباخته و بی رمق خود را بزك کنند، کسانی نیز بودند که منصفانه قلم به دست گرفتند و در همان آغاز دریافتند که سهراب «جهانی لبریز از شور و اندیشه، تصویر و بینش زیست» است.

یکی از منتقدان ادبی در آن دوران، در مجله فردوسی چنین نوشته است:

«درباره این شعرهای سپهری، چه می‌توان گفت: مثلاً وقتی می‌گوید:

در گلهای نامِمکن هوا سرد است

یا:

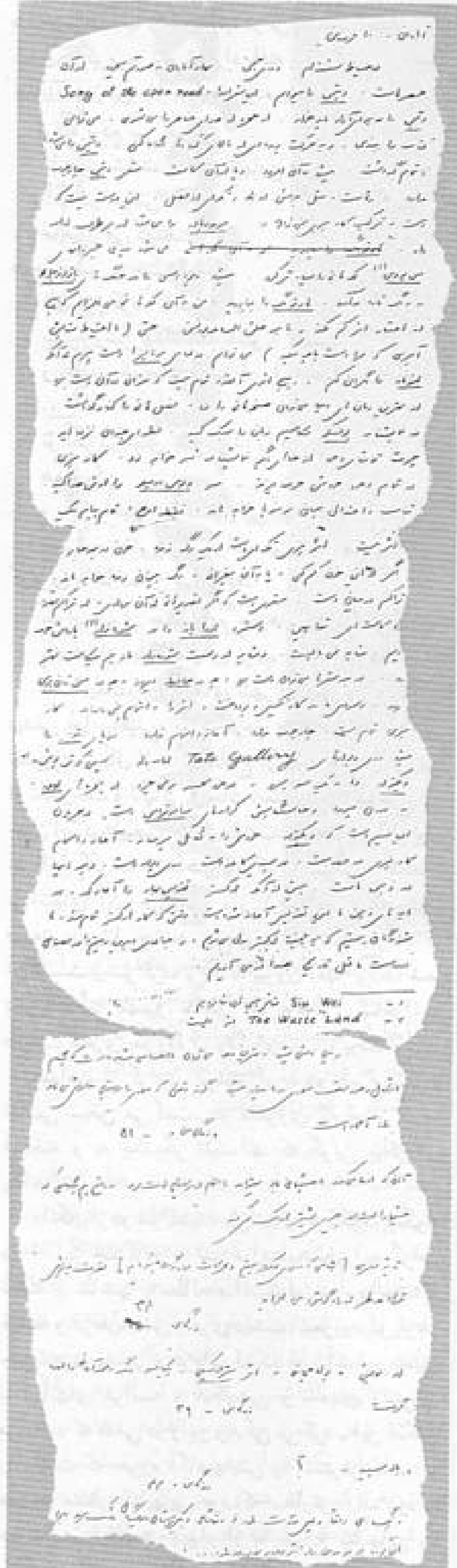
و راه دور سفر از میان آدم و آهن
به سمت جوهر پنهان زندگی می‌رفت

و یا:

مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید

آیا وظیفه نقاد شعر این است که این شور و کوشش سپهری را به شلاق استهزا ببندد؟ یا آن را ستایشگر شود؟ هیچ کدام. نخست، ناقد شعر باید میزان موفقیت سراینده را برآورد کند و نشان دهد که آیا اثر عرضه شده، شایستگی عنوان شعر را دارد یا نه؟ سپهری بی‌شك شاعر است و موافقت نکردن با ایده متافیزیکی و فلسفی شعرش، دلیل نمی‌شود که نقاد تصویرها و تشکل شعری او را انکار کند. من شعر سپهری را ستایش می‌کنم، اما نمی‌توان چنین آسوده خاطر در جهانی که به قول برشت «آن که می‌خندد، هنوز خبر هولناك را نشنیده است» زمزمه کرد که:

«به سراغ من اگر می‌آیید
نرم و آهسته بیایید



مبادا که ترک بر دارد
چینی نازك تنهایی من»

و در پایان می‌نویسد:

«شعر سپهری بدون مداخله و هیاهوی شاعر از شبکه اندیشه و احساس خواننده در می‌گذرد و او را مفتون صمیمیت و سادگی و نیروی آفرینش سراینده می‌سازد. شعری است که مستقیماً درون خواننده را تسخیر می‌کند. سپهری نمی‌خواهد با شعبده‌های لفظی خواننده را به شگفتی در آورد و یا بهت زده‌اش کند. شعر او حقی دارد و این حق را با اطمینان مطالبه می‌کند و به دست می‌آورد.»

از پروانه در باره پیشینه خانوادگی سهراب می‌پرسم و او از پدربزرگش، ملك‌المورخین و لسان‌الملك سپهر، نویسنده ناسخ‌التواریخ و نیز از مادر بزرگش حمیده سپهری که بعضی اشعارش در کتاب «زنان سخنور ایران» به چاپ رسیده است، نام می‌برد...

...«سهراب از همان کودکی شیفته شعر و نقاشی بود. از دوران دبستان شعر می‌گفت. جالب این که قدیمی‌ترین شعرش را در هشت سالگی سروده است. با این مطلع:

ز جمعه تا سه‌شنبه خفته نالان
نکردم هیچ یادی از دبستان
ز درد دل، شب و روزم گرفتار
ندارم یك دمی از درد آرام

سهراب در یکی از یادداشتهایش، فضای مدرسه‌های آن روز و روزگار را چنین تصویر می‌کند:

«سال اول دبستان بود. کلاس بزرگ بود: یك اتاق پنجدری، و روشن بود. آفتاب آمده بود تو. بیرون پاییز بود. دست ما به پاییز نمی‌رسید. شکوه بیرون کلاس بر ما حرام بود. سرهای ما تو کتاب بود. معلم درس پرسیده بود وگفته بود: دوره کنید. نمی‌شد سر بلند کرد. تماشای آفتاب تخلف بود. دیدن کاج حیاط جریمه داشت: از نمره گرفته، دو نمره کم می‌شد... تخته سیاه بد جایی بود: نصف یك درخت را حرام کرده بود با تکه‌ای از آسمان. نوشته روی تخته سیاه خوب دیده نمی‌شد: برگ، مرگ خوانده می‌شد. همان روز، حسن، «خوب» را «چوب» خوانده بود و چوب خوبی از دست معلم خورده بود».

تصویر سهراب از معلمش در کلاس اول چنین است:

«آدمی بدون رؤیا بود. پیدا بود که زنجره را نمی‌فهمد. خطمی را نمی‌شناسد و قصه بلد نیست. می‌شد گفت هیچ وقت، پربرچه نداشته است. در حضور او خیالات من چروك می‌خورد. وقتی وارد کلاس می‌شد، ما از اوج خیال می‌افتادیم. در تن خود حاضر می‌شدیم».

طنز رسواگر سهراب را دربارهٔ نارساییها و کاستیهای نظام آموزشی ان دوران مرور می‌کنیم:

«ترکه روی میز، ادامهٔ اخلاق او بود... در تعلیم و تربیت آن روزگار، درخت انار سهم داشت. فراگیری محرّك گیاهی داشت».

دربارهٔ نخستین تجربه‌هایش در نقاشی می‌نویسد:

کتاب من باز بود. چیزی نمی‌خواندم. دفترچه‌ام را روی کتاب باز کرده بودم و نقاشی می‌کردم. درخت را تمام کرده بودم. رفتم بالای کوه یك تکه ابر نشان بدهم... که باران ضربه بر سرم فرود آمد. فریاد معلم بلند بود: «کودن! همه درسهایت خوب است. عیب تو این است که نقاشی می‌کنی». کاش زنده بود و می‌دید که هنوز این عیب را دارم. تازه نقاشی هنر است. هنر، نفیِ عیب است و نمی‌توان به کسی گفت: «عیب تو این است که هنر داری» جرأت داشتم به او بگویم کودن که نمی‌تواند همهٔ درسهایش خوب باشد؟

من کتك خورده بودم. ولی چرا؟ نمره‌های من همه خوب بود. شاگرد اول بودم Cremieux «شاگرد اول کلاس» را نمونهٔ یك فرصت طلب و اهل ریا می‌داند. من از ترس، شاگرد اول بودم!

پروانه از نظم و ترتیب وسواس آمیز او که زبانزد ◀

دوستان وآشنایان بود، سخن می گوید. اما چه کسی زیباتر و گویاتر از سهراب دربارهٔ خودش سخن می تواند گفت: «من کارم مرتب بود. چون مرتب بار آمده بودم. پریشانی، مرا می ترساند و هنوز هم می ترساند. Loti دفترچه های کثیف داشت. تکالیف مدرسه را هم سر هم بندی می کرد. چون در این کار، اجبار می دید. من نظم را از کف نمی دادم. خطا را هم منظم، مرتکب می شدم. تکلیف مدرسهٔ من مُرتّب بود. مثل طاقچه‌ای که در اتاق پنجدری خانه داشتم. و شبیه همه اتاقهایی که درشان زیسته‌ام. همیشه دربارهٔ اتاق من می شد گفت: «انگار، خانقاه ذن است»... من شاگرد خوبی بودم. اما از مدرسه بیزار. مدرسه خراشی بود به رخسار خیالات رنگی خردسالی من. مدرسه، خوابهای مرا قیچی کرده بود. نماز مرا شکسته بود. روز ورود یادم نخواهد رفت: مرا ازمیان بازی «گرگم به هوا» ربودند و به کابوس مدرسه سپردند.»...

پروانه از کاشان می گوید؛ از گذشته‌های دور و نزدیك؛ از سرشت حساس و زودرنج سهراب، از نگاه تأملبار و لبخند اندیشناکش، از تندخوییهای گاه به گاه و بیقراری و شتابش:

«زندگی کردن با او آسان نبود. زندگی برای او مجموعه‌ای از قراردادها و قواعد ازپیش تعیین شده نبود. به اقتضای طبیعت خود می‌زیست. ناگهان چمدانش را می بست و به سفر می‌رفت. گویی با همهٔ عشق بی‌زوالش به ما، ناگهان از همه دل می کند و به جستجوی ناشناخته‌ها می‌رفت. و تعجب نمی کردیم اگر ناگهان و بی‌سر و صدا برمی گشت:

ـ کجا بودی سهراب، چقدر زود برگشتی؟

ـ دلم برای اینجا تنگ شده بود.

همین! طاقت دوری ازمادرم را نداشت. از سفر خارج برگشت. رفته بود که بماند اما ناگهان و سرزده از سفر آمد و بلافاصله حال مادرم را پرسید. مادرم آن روزها کسالت داشت. بهش گفتم. ناگهان زد زیر گریه و گفت: «می‌دانستم. خواب دیدم مادرم مریض است، برای همین هم با اولین پرواز برگشتم». چطور بگویم؟ مثل آب زلال و جاری بود. یکجا نمی‌ماند. به یك سبك و سیاق نمی‌زیست. مدام تغییر حالت می‌داد؛ از فرمی به فرم دیگر و از اندیشه‌ای به اندیشهٔ متعالیتر. در قلمرو شعر و نقاشی هم دقیقاً همین طور بود. دائماً سبك و سیاق خود را تکامل می‌بخشید و به راستی مصداق این شعر اقبال بود که:

هستم اگر می‌روم، گر نروم نیستم

به کاشان عشق می‌ورزید. از هر جا خسته می شد، به کاشان پناه می‌برد. طبیعت کاشان با وجودش آمیخته بود. انس و الفت عجیبی به گلستانه داشت...

در گلستانه چه بوی علفی می‌آمد...»

پروانه سپهری همچنان ازکاشان می گوید. از آسمان آبی و شبهای جواهر نشانش. از طاقهای ضربی، خانه‌های قدیمی با صحن و سرای آجری و شیشه‌های رنگی، و از پدرش که به نقاشی و موسیقی عشق می‌ورزید:

پدرم نقاشی می کرد
تار هم می‌زد
تار هم می‌ساخت
خط خوبی هم داشت

کاشان سهراب، اما رنگ و بویی دیگر داشت و به گفتهٔ آن نویسنده در سوگنامهٔ سهراب و نوشدارو «...حسرت آب و چون آب در تن تشنگی جهان روان شدن، ازکویر به شعرش راه یافته بود. روشنی را هم از همان سرزمین باز به ارث برده بود...»

رفته بودم سر حوض
تا ببینم شاید، عکس تنهایی خود را در آب،
آب در حوض نبود.
ماهیان می گفتند:
هیچ تقصیر درختان نیست.
ظهر دم کردهٔ تابستان بود،
پسر روشن آب، لب پاشویه نشست
و عقاب خورشید، آمد او را به هوا برد که برد
...
تو اگر در تپش باغ، خدا را دیدی،
همّت کن
و بگو ماهیها حوضشان بی‌آب است.

سهراب حتی در خواب نیز از فضای مأنوس کویری با ما سخن می گوید:

خواب روی چشمهایم چیزهایی را بنا می کرد:
یك فضای باز، شنهای ترنم، جای پای دوست.

«...طبیعت، درتابلوهای سهراب مثل سراب کویر، دیدنی اما نیافتنی، در دسترس و به دست نیامدنی، تصویری سیّال از عالم خارج از تپه و خانه و غروب، از تکدرخت و تنهایی و خاك است. برای شاعری که چون آب درطبیعت جریان داشت. طبیعت نیزمثل نور، جریانی گذرنده و حاضر بود که در سبکی و انبساط بی انتهای آن، می‌شد پرواز کرد. شعر و تصویر و طبیعتی در کنار چشمهٔ روح او به هم رسیده بودند، در آن شست و شو کرده و یگانه بیرون آمده بودند: شعر تجربهٔ باطنی مصور، نقاشی تجربهٔ معنوی شاعرانه و طبیعت شعری سروده در رنگ وصورت بود.»

خواهر، از گرایش پرشور او به دو قلمرو شعر و نقاشی سخن می گفت. دو قلمروی که چنان درهم آمیخته و به یکدیگر تنیده‌اند که گویی پیکره‌ای یگانه‌اند:

«انگار از دو سو کشیده می شد و اگر بگویم چگونه در اقالیم چندگانه به سر می‌برد، سخن به گزاف نگفته‌ام. ساعتها به مطالعه و اندیشیدن می پرداخت؛ به فلسفه و عرفان عشق وافری داشت. شعر او بیش از هر چیز شعری فلسفی و عرفانی است. او با آشنایی عمیق با زبانهای فرانسه و انگلیسی و تاحدی ژاپنی ـ می‌دانید که مدتی در ژاپن زندگی می کرد ـ این امکان را داشت که حوزهٔ آگاهیهایش را گسترش دهد. او همیشه منتظر کتابهایی بود که سفارش داده بود و همیشه در آغاز هر دیدار از ما سراغ کتابهایی را می گرفت که در غیبت چندروزهٔ او از راه رسیده بودند. او ساعتها در اتاق خود به مطالعه، نقاشی و سرودن شعر و یادداشتهای دیگر مشغول بود. همیشه هم شتاب داشت. با توجه به آشنایی من با موسیقی کلاسیك، گاه از من سراغ آثار آهنگسازان بزرگ را می گرفت.»

از علاقهٔ سهراب به موسیقی ایرانی می‌پرسم.

سبکبال برمی‌خیزد و در قفسه‌ای به کندوکاو می‌پردازد و از آن میان، یادگارهایی از سهراب به ارمغان می‌آورد: نوارهایی از شجریان و تکنوازی نی و تار...

ناگهان امواج خاطره‌ای، ذهنش را برمی‌تابد. لبخندی ملایم بر گونه‌هایش می‌دود. از نقاشیهای پدرش می گوید و ذوق و دلبستگی او به موسیقی. می گوید:

«سهراب، یادگارهای پدر را با وسواس و دلبستگی خاصّی حفظ می کرد. طرحهایی از پدرم و تاری که کار مشترك او با عمویم بود. بار دیگری تصویری از کاشان، با کوچه‌های تنگ و پیچاپیچ که گویی در هاله‌ای از غبار و خاطره گم شده است.

□

کاشان را دیده‌ام. با تن گرمازده‌اش بر بستر خشك کویر. با انزوای آرام و غمگینانه‌اش. با آسمان فیروزه‌ای و مردمان آرام و درخود فرو رفته‌اش. من مسافری کنجکاو بودم در کوچه‌های تنگ و غبارآلود و دور از درخت و نسیم و باران و در آن بعدازظهر گرم که از دیدار باغ فین و جوبار مویه‌گرش به کاشان بازگشتیم، ناگهان دل به هوای بازار کاشان سپردم، با عطر باستانی زرچوبه و فلفل و زیره و آنسوی‌تر هیاهوی بازار کفاشان بود و غوغای وسوسه‌انگیز مسگرها و یاد آن سماع جاودانه!

... روزی شیخ ما از بازار مسگرها می گذشت...

نمی‌دانم در کجا ناگهان خود را رودرروی سردابی تاریك و نمناك یافتم، با دهانی گشوده که گویی زندگی و مرگ را روباروی یکدیگر قرار داده بود. چشم در چشم همدیگر.

این تصویر قدیمتر من است از کاشان. پس از این نیز سفری به کاشان داشتم. با انگیزهٔ شرکت در مراسم ختم سهراب. با بروبچه‌های صدا و سیما اتوبوسی تدارك دیدیم و صلوة ظهر بود که خسته و اندوهگین به کاشان رسیدیم. کاشان، این عروس وامانده بر بستر ناکامی. مهجور مانده و رنجور میان همه و هیچ. کاشان،



برای همیشه سهراب را به خود خوانده بود. و مگر نه آنکه او درپی هر سفری، دل به سودای شهر و دیار خود خوش می‌داشت. تا در آنجا «با جان و تنهایی خویش سرخوش» شود. او که هراز چندگاه «دلش دگر می‌گشت» وگوش جان به آوایی که از دورها به خود می‌خواندش، داشت. در این سفر، او برای همیشه در «زادبوم» خویش می‌ماند.

راستی آن آوای افسونبار چه بود که همواره او را به خود می‌خواند:

چه کسی بود صدا زد سهراب
کفشهایم کو
آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ
مادرم در خواب است
و منوچهر و پروانه و شاید همهٔ مردم شهر.
شب خرداد به آرامی یك مرثیه از روی سر ثانیه‌ها
می‌گذرد.
و نسیمی خنك از حاشیهٔ سبز پتو خواب مرا می‌روبد
بوی هجرت می‌آید:
بالش من پُر آواز پَر چلچله‌هاست
صبح خواهد شد و بَه این کاسهٔ آب
آسمان هجرَت خواهد کرد
باید امشب بروم
باید امشب چمدانی را
که به اندازهٔ پیراهن تنهایی من جا دارد بردارم
و به سمتی بروم
که درختان حماسی پیداست
رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند
یك نفر باز صدا زد سهراب!
کفشهایم کو؟

کار هنری آغاز و انجام ندارد

(یادداشت منتشر نشده‌ای از سهراب سپهری)

☐ یادداشت‌های منتشر نشدهٔ زیر را خانم پروانهٔ سپهری خواهر گرامی «سهراب» در اختیار ادبستان و خوانندگانش قرار داده‌اند که جا دارد در همین جا صمیمانه از ایشان تشکر و قدردانی کنیم.

آبادان، ۱۰ فروردین

در حیاط نشسته‌ام. و روی چمن. بهار آبادان به صورتم میخورد. از آن عصرهاست. وتیمن را می‌خوانم. این شعر اورا: Song of open road وتیمن را درهوای آزاد باید خواند. از حنجره او صدای عناصر را می‌شنوی. می‌توانی کتاب راببندی. و به حرکت پرنده‌ای از بالای کنارها نگاه کنی. وتیمن را می‌شود ناتمام گذاشت. میشود به آن افزود. وبا ازآن کاست. شعر وتیمن چارچوب ندارد. رهاست، مثل برشی ازباد، تکه‌ای از فصل. این درست نیست که دست به ترکیب کار هنری نمی‌توان زد. موندریان را می‌شود ازهر طرف ادامه داد. می‌شود میان خیزرانهای سی یووی[۱] لکه‌هایی را سیاه‌تر کرد. میشود زین اسبی را در جنگ‌های پائولوئوچل لو به رنگ تازه درآورد. هارتونگ را بیاورید. من به آن لکه‌هایی می‌افزایم که هیچ از اعتبار اثر کم نکند، با همه خلق الساعه بودنش. حتی (با احتیاط ستایش آمیزی که مرا دست پاچه می‌کند) می‌توانم در لباس مونالیزا دست ببرم بی‌آنکه لئونار را نگران کنم. هیچ اثری آنقدر تمام نیست که نتوان در آن دست برد. از بهترین رمان‌های دنیا می‌توان صحنه‌هایی را زد، فصل‌هایی را کنار گذاشت. در نمایشنامهٔ یونسکو مکانیسم زبان را سبك کنید. لطمه‌ای چندان نزده‌اید. حیرت تماشای وجود از جاهای دیگر نمایشنامه سر خواهد زد. کار هنری در تمام وجود خودش حرف میزند. سر ونوس دومیلو را از تن جدا کنید. تناسب واعتدال همچنان بر سرپا خواهد ماند. نقطه اوج، تمام پیك یك اثر نیست. اثر هنری تکه‌ای است از یك رگ زنده. خون در همه جای آن هست. اگر از این خون کم کنی، یا به آن بیفزایی، رگ همچنان زنده خواهد ماند. مسئله تراکم در میان است. شعری هست که اگر تصویرهایی از آن برداری، از تراکم تصویری آن کاسته‌ای. تنها همین. دستبرد «ازراپاند» را در شوره‌زار[۲] پاداش خوب دادیم. شاید نمی‌بایست. و شاید از وسعت «شوره‌زار» باز هم میکاست بهتر بود. در همه شعرها می‌توان دست برد، چه درحافظ دیروز، چه در سن‌ژون‌پرس امروز. وسواس ما در کار تکمیل و پرداخت، اثر را به اتمام نمی‌رساند. کار هنری تمام نیست. چارچوب ندارد. آغاز وانجام ندارد.

دریای قرمز را میشود روی دیوارهای Tate Gallery ادامه داد. نسیمی که تن‌پوش ویکتوار را به یك سو میبرد، در خود مجسمه برنمی‌خیزد. از پنجره‌های «لوور» به درون میرود. و خاستگاهش کرانه‌های ساموتراس است. در جریان این نسیم است که ویکتوار خودش را به تکامل میرساند. آغاز و انجام کار هنری در فضاست. در سپیدی کاغذ است. روی دیوار است. و همه اینها در ذهن ماست. بیش از آنکه ارکستر «تقدیس بهار» را آغاز کند، در مایه‌های ذهن ما این تقدیس آغاز شده است. وقتی که کار ارکستر تمام شد، ما شنوندگان هستیم که به هیئت ارکستر بدل می‌شویم، و جادوی دیرین ریتم را در فضای دوردست ما قبل تاریخ بصدا درمی‌آوریم.

۱ـ *Siu Wei* نقاش چینی قرن شانزدهم
۲ـ The Waste Land اثر الیوت

☐☐☐

احساسی راکه از موسیقی ناشی میشود به بهترین وجه می‌توان با احساسی مشابه دانست که هنگام دقت در اشکال و صور مختلف معماری در ما بیدار میشود. گوته وقتی که معماری را موسیقی خاموش می‌نامد بخوبی از این راز آگاه است.

«زندگی من» ـ ۵۱

آنان که ادعا می‌کنند باچشمان باز نمیتوانند بالتمام ازموسیقی لذت برند در واقع هم هنگامی که چشمها را بسته‌اند چیزی بیشتر ادراك نمی‌كنند.

تاثیر بصری [هنگامی که روبروی ارکستر هستیم و بحرکات نوازندگان چشم داریم] بقدرت پذیرش قبول خاطر از راه گوش می‌افزاید.

«زندگی من» ـ ۳۸

در نمایش «پول چی‌نلا» اثر لستراوینسکی، پیکاسو رنگ و صحنه‌آرائی را بعهده گرفت.

زندگی من ـ ۳۹

«باله سپید»؟

زندگی من ـ ۴۴

آهنگسازان واقعاً دلیلی در دست دارند که به نقاشان وپیکرتراشان و نویسندگان رشك ببرند زیرا این گروه از هنرمندان برای تاثیر بر مردم بهیج واسطه‌ای نیاز ندارند.

زندگی من ـ ۴۴

● گفتگو با

استاد حسن اسماعیل‌زاده نقاش قهوه‌خانه ای

نقاش قهوه‌خانه راوی حدیث عاشورا

● از: حبیب صادقی

مارش عزا به صدا درمی‌آید. شال عزای مظلوم کربلا بر قامت گریان عاشقان اباعبدالله الحسین(ع) به رنگ سیاه و سبز خودنمایی می کند. کوس و کرنای شیپور در همه جا به گوش می رسد و دستانی را می بینی که بی امان بر سر و سینه فرود می آیند و خاك غربت با اشك و گلاب شسته می شود. نقاش قهوه خانه ای از میان مردم و ازدل این جمعیت بیرون می آید، می بیند و می شنود. خاطرات او ازبانگ جانسوز مداح حماسه و خون، نوحه می سازد و در نهانخانهٔ چشم من و بر سینهٔ دیوار تکیه و حسینیه دیده می شود. همگام با انقلاب مردم مسلمان ایران، نقاش ایرانی در خیابان، در میان مردم و در قهوه خانه و حسینیه حماسهٔ مکرر عاشورا را به تصویر می کشید.

... نقاش قهوه خانه ای کل یوم عاشورا را بر باسمه رقم می‌زند. از سپاه حق و لشکر اشقیا می گوید، از زینب و مظلومیت زینب، از کاروان اسیران و حماسه دلاوری علمدار کربلا، از شط فرات و قنداق خونین علی اصغر(ع) و از بارگاه ستمکار....

وارد کارگاه استاد حسن اسماعیل زاده یکی از نقاشان قهوه خانه ای می شوم. استاد به گرمی مرا می پذیرد. گردبیری بر صورت استاد جوان دل نشسته است. پای سخنش می نشینم. گرم و صمیمی سخن می گوید. فضای کارگاه کوچکش پر از مهر و صفاست. شروع به گفتن می کند:

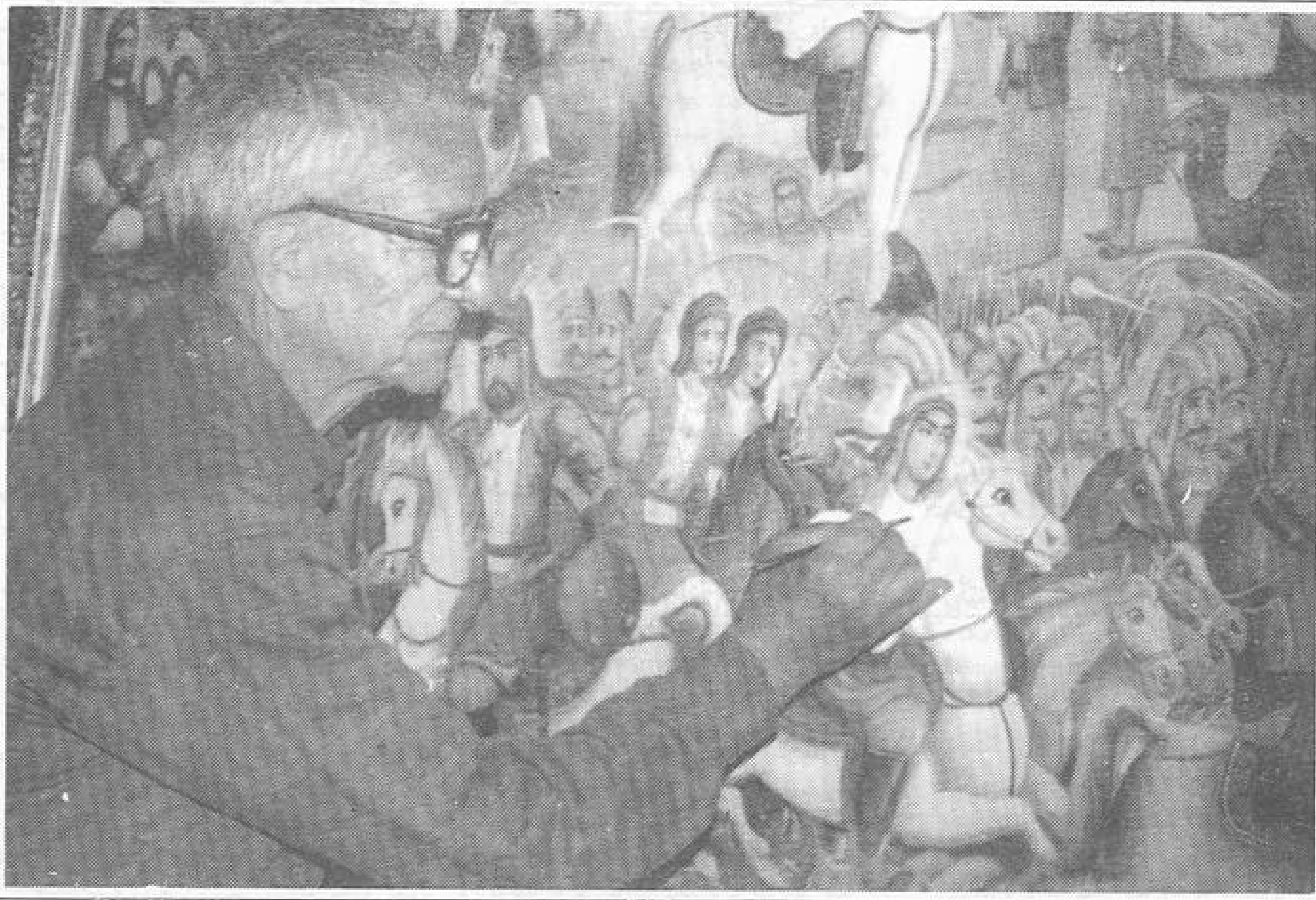
«الان تقریبا ۵۰ سالی هست که نقاشی می کنم. ۱۴ سال تمام شاگرد استاد محمدمدبر، بنیان گذار و از پیشکسوتان خلق تابلوهای حماسه ای ـ قهوه خانه ای بودم. مدبّر از کوچکی تعزیه خوان بود و بازندگی چهارده معصوم به خوبی آشنا بود. در آن زمان که من شاگرد این قهوه خانه بودم، از مرشدهای نقال نقاشی می کشیدم.»

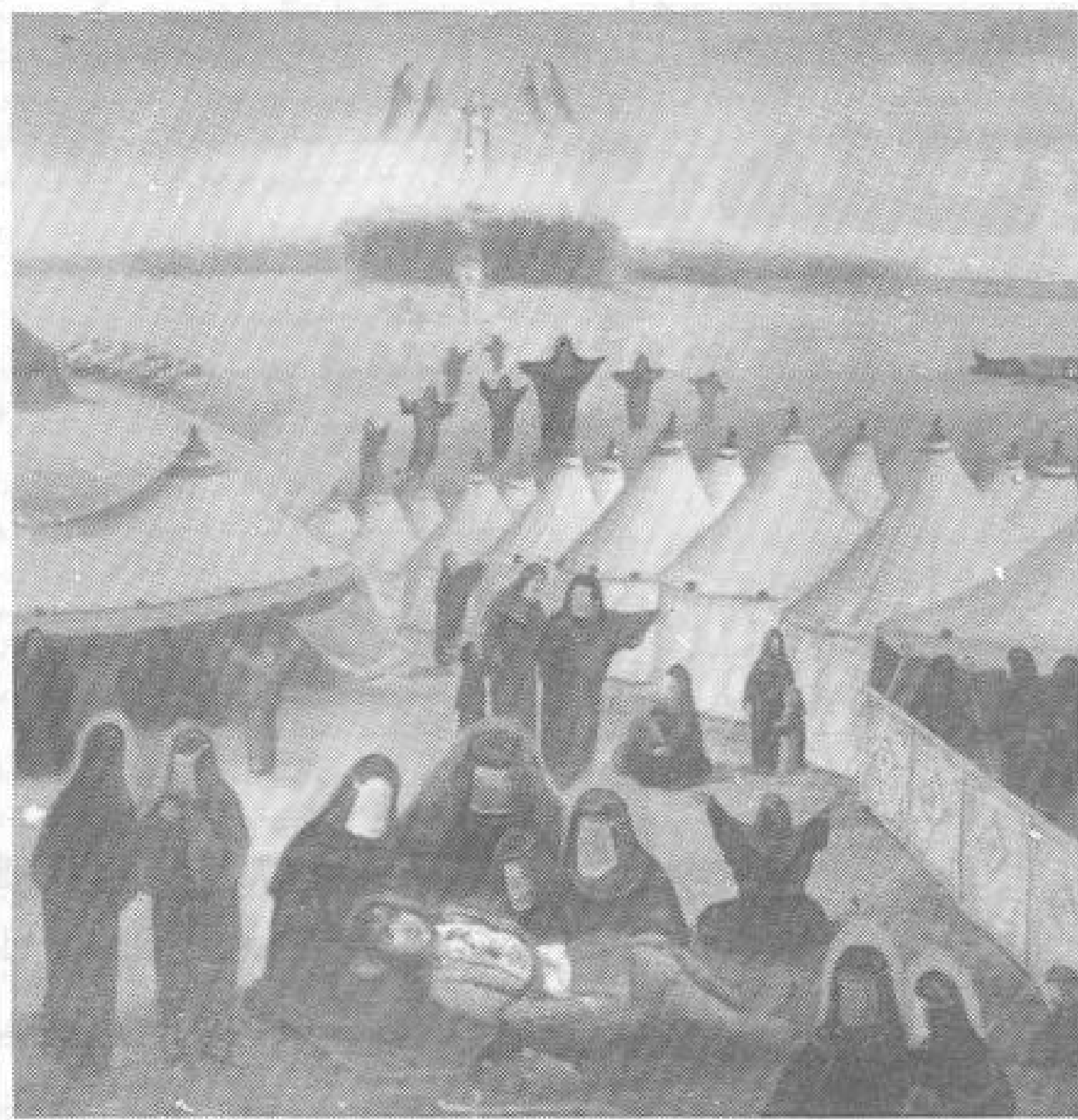
از او می پرسم که نقاشی قهوه خانه ای از چه زمانی در ایران رواج پیدا کرده است؟ می گوید:

«تقریبا از زمان ناصرالدین شاه، و این نقاشیها عموماً بر مبنای حکایات شاهنامه، جنگهای حضرت امیر و حماسهٔ عاشورا کشیده می شد.»

اما استاد چه شد که شما به نقاشی قهوه‌خانه‌ای روی آوردید؟ «من به نقاشی عشق می‌ورزم در باغ دنیا هزار و یك جور گل وجود دارد. هرکس چیزی را دوست دارد. من هم نقاشی قهوه خانه‌ای را می پسندم. اما به شما بگویم که من از بچگی به ائمه و سادات عشق می‌ورزم. هنوز هر وقت نام آنان به میان می آید، گریه ام می گیرد.»

به فکرم می رسد که از او بپرسم آیا این هنر بین شما و به اصطلاح متجددها و نیز نسل فعلی، جدایی





نینداخته، که می گوید:

«جوانان ما هنوز هم از نقاشی قهوه‌خانه‌ای خوششان می‌آید. به تصویر کشیدن حماسهٔ عاشورا و جنگهای حضرت امیر، یاد خدا و مذهب را همیشه در دل مردم زنده نگاه می‌دارد.»

نقبی به بنای قدیمی خاطراتش می‌زنم و او چنین تعریف می کند: «اوایل انقلاب بود. یک ۳۰ هزار نفری از میدان آزادی به طرف میدان امام حسین در حرکت بودند. من عکس شاه را کشیده بودم که دارد با یک کیف حامل دلار فرار می کند و سگش هم دنبالش می‌دود! دست نشانده‌های شاه آمدند به این پاساژ، عکس را آتش زدند و این پاساژ را هم به آتش کشیدند.» از مشکلاتش می‌پرسم. از کمبود جا گلایه می کند. با آنکه شکر خدا را می گوید، اما از جای تنگ و کوچکش چندان راضی به نظر نمی‌رسد. می خواهد مسئولین به هنرمندان وقع بیشتری بنهند، گرچه توجه مسئولین هنری و فرهنگی کشور را نسبت به هنرمندان قابل احترام می‌داند.

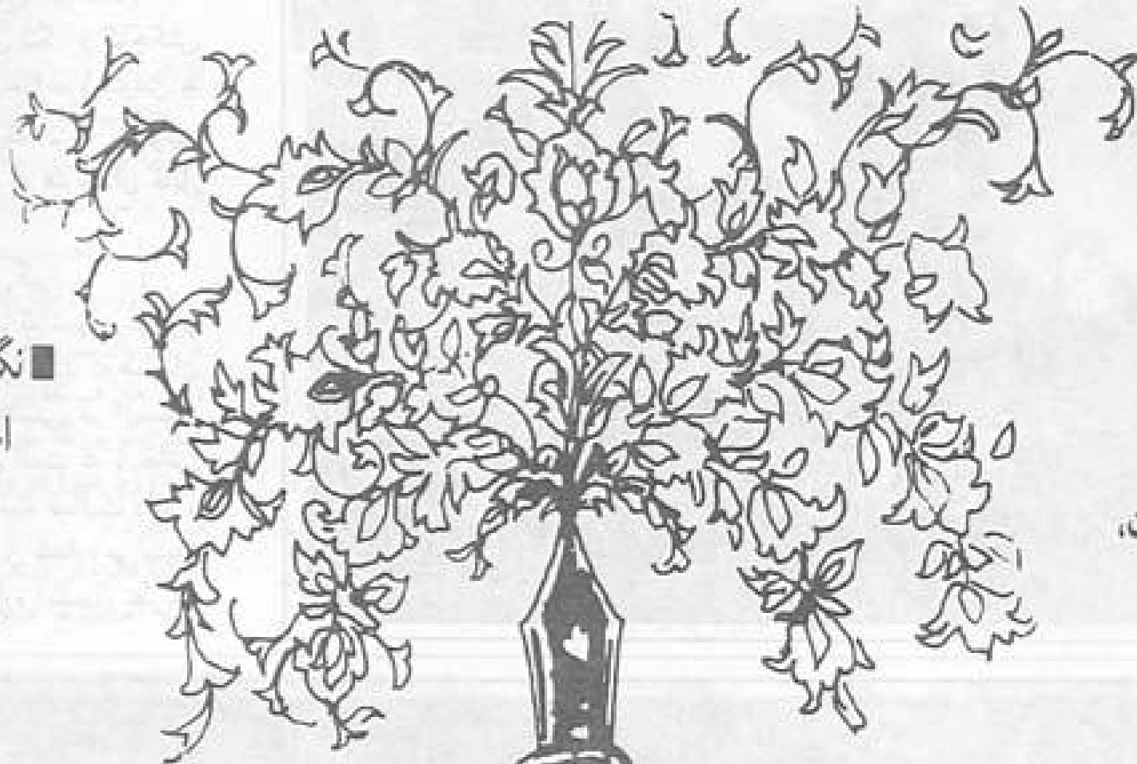
بیش از این وقت استاد را نمی گیرم.

همراه استاد به دنیای خیال انگیز نقاشیهای او سفر می کنم و حاصل این سفر تصاویری است که همزمان با فرارسیدن محرم و عاشورای حسینی، در ادبستان ملاحظه می کنید. لازم به یادآوری است که با نقاش هنرمند دیگری نیز که در همین زمینه فعالیت دارد و نمونه‌ای از آثارش را در ادبستان این شماره می بینید، گفتگویی انجام داده‌ایم که در شماره آینده از نظرتان خواهد گذشت.

● فرهنگ و سیاست فرهنگی ـ قسمت آخر

فرهنگ؛ «پشتوانه‌ها» و «آفات»

● جلال رفیع



■ هر چه یك موجود از تقدس، طهارت، فضیلت و علو بیشتری برخوردار باشد، با آفات، خطرات و تهدید کننده‌های بیشتری نیز مواجه خواهد بود.

■ نگرش یك بعدی به پدیده‌های اجتماعی چه در مقام علت یابی و چه در مقام راه حل‌یابی منشاء بروز آفات و بیماریهای بسیاری است.

ـ در جامعه مذهبی ایران، فرهنگ، ریشه‌ای عمیق و استوار در بطن اندیشه‌ها و اعتقادات اسلامی دارد. بنابراین، آنجا که سخن از حوزه و فقه و روحانیت درمیان است، روشن است که اندیشه‌ها و دیدگاهها و فتاوی حضرت امام خمینی (رضوان‌الله تعالی علیه) به عنوان شاخص و معرف اسلام ناب محمدی(ص) و فارق آن از انواع واشکال مختلف اسلام نمایی در داخل و خارج کشور بر سیاست فرهنگی نظام جمهوری اسلامی ایران حاکم است.

ضیق وسعه‌ی دایره معانی و مفاهیم در حوزه فرهنگ و سیاست فرهنگی، محدود به حدودی است که از مبانی اسلامی و دینی مسلّم و مجسم در خط فکری و فقهی امام سرچشمه می‌گیرد. بنابراین اگر متشابهات و مبهماتی باشد، محکماتی نیز هست. ارجاع آن به این، گره‌گشای مشکل خواهد بود. اما نکته اساسی دیگری نیز وجود دارد. غالباً گفتار و نوشتار امام را تقطیع می‌کنند و آنگاه هر گروهی ازگزیده‌های

خویش حربه‌ای فراهم می‌آورد تا هر متفکر غیر مرتبط باخود را از صحنه خارج کند. این شیوه‌ها مطلقاً شیوه‌های فرهنگی و انسانی نیست. هریك ازما که مرتکب چنین گناهی شده باشیم، باید بپذیریم که خطا کرده‌ایم. شناخت یك متفکر در گرو شناخت مجموعه‌ی افکار و آراء وی و اساساً در گرو شناختِ دستگاه و سیستم تفکّر او است.

آفت ریاکاری و تحجّر و...

...باری، اندیشه‌ها و دیدگاه‌های کمال جوی امام در عرصه‌های عرفانی، فلسفی، فرهنگی و هنری همانند عرصه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، راهنما و راه‌گشا است و طبیعی است که بر سیاست فرهنگی و هنری کشور پرتو افکن باشد. آنچه امام درباره انواع موسیقی، فیلم،سریال، ورزش وامور دیگری ازاین قبیل فرموده‌اند تابلو راهنما است. بنابراین، اندیشه‌ها و آراء، متحجّری که گویی سعادت و معنویت را فقط در منع و نفی و ضیق جستجو می‌کند نمی‌تواند ملاك و معیار باشد. کلام وپیام امام درباب فکر و فرهنگ بر صحیفه دلها و کتیبه جانها نقش شده است. و از این جمله است رهنمودها و تعابیری که اینگونه به یادگار باقی مانده است: «فرهنگ مبداء همه خوشبختیها و بدبختیهای یك ملت است[1]». «خروج از فرهنگ بدآموز غربی و نفوذ و جایگزین شدن فرهنگ آموزنده اسلامی، ملی و انقلاب فرهنگی در تمام زمینه‌ها در سطح کشور آنچنان محتاج تلاش و کوشش است که برای تحقق آن سالیان دراز باید زحمت کشید[2]». «خطر افکار التقاطی و خطر متحجرین و مقدس نماهای احمق را در این انقلاب نباید دست کم گرفت[3]». «در جمهوری اسلامی جز در مواردی که آنتظام و حیثیت نظام در خطر باشد آن هم با تشخیص موضوع از طرف کارشناسان دانا هیچکس نمی‌تواند

رأی خود را بر دیگری تحمیل کند... ما اگر توانستیم نظامی بر پایه‌های نه شرقی نه غربی واقعی و اسلام پاك منزه از ریا وخدعه و فریب را معرفی نماییم انقلاب پیروز شده است»[4]. «راه اصلاح یك مملکت فرهنگ آن مملکت است، اصلاح باید از فرهنگ شروع شود»[5]. «امیدواریم بشر به رشدی برسد که مسلسلها را به قلم تبدیل کند. آنقدری که قلم و بیان درخدمت بشر بوده است مسلسلها نبوده‌اند... اسلام هم که امر فرموده است جهاد بکنند... اساس بر اینست که دفاع از حق کنند و حق را و علم را جانشین مسلسل بکنند»[6]. «تبلیغات که همان شناساندن خوبی‌ها و تشویق به انجام آن و ترسیم بدیها و نشان دادن راه گریز و منع ازآن است از اصول بسیار مهم اسلام عزیز است»[7]. «چهارچوب اسلام ناب محمدی که در ترسیم قهر و خشم و کینه مقدس و انقلابی علیه سرمایه‌داری غرب و کمونیزم متجاوز شرق است و نیز راه مبارزه علیه ریا و حیله و خدعه را به مردم و بخصوص جوانان سلحشورمان نشان دهید»[8].

قانون اساسی

ـ قانون اساسی به عنوان مظهری دیگر از بینش و فرهنگ اسلامی وجلوه ای دیگر ازافکار و اندیشه‌های ملّت، الهام‌بخش و استحکام‌بخش سیاست فرهنگی است. مفاد قانون اساسی خصوصاً آنچه در اصول دوم و سوم و همچنین هفتم تا سی‌ام در باب فرهنگ و لوازم اجتماعی و سیاسی آن آمده است و به عبارت دیگر رهنمودهایی که درباره مسائل و موضوعاتی ازقبیل فضائل اخلاقی، کرامت انسانی، آزادی و استقلال، تجارب بشری، تتبع وابتکار، آگاهیهای عمومی، مشارکت مردمی، امر به معروف و نهی از منکر و نظایر آن ذکر شده است باید بر سیاست فرهنگی کشور حاکم باشد.

اهداف، مبانی و اصول

«سیاست» فرهنگی به معنای عام و عرفی آن مجموعه‌ای از اهداف، مبانی، اصول، اولویتها و خط مشی اجرایی راشامل می شود، هرچند به معنای خاص فقط قسمت اخیر رابه ذهن متبادر می سازد.

اهداف و مبانی

«اهداف» فرهنگی واهداف سیاست فرهنگی، بعضاً اهداف متعالی، نهایی و غایی را روایت می کند. بعضاً نیز گزارشگر اهدافی است که نزدیکتر، مشخص تر سریع الوصول تر و سهل الحصول تر است.

طبیعتاً در سیر و سلوك فرهنگی نیز به اهداف دور و نزدیك منزل به منزل می توان رسید و منازل این مسیر از اقرب اهداف شروع شده و به ابعد و اکمل آنها منتهی خواهد شد.

خَرق حُجُب و به تعبیر امام خمینی عبور از حجابهای ظلمانی و نورانی و وصول به مقام موهوب و معنوی «کمال الانقطاع الی الله» و فناء فی الله، منزل نهایی است. اما تخلق به اخلاق الهی و آراستن خویش به فضائل و کمالات معنوی به عنوان مقدمه وصول به کمال نهایی، امری است که مشروط به تدریج است ومنزل به منزل انجام می گیرد.

اخلاق در وسع اجتماعی

شرط دیگر این است که اخلاق را در حصار تجلیات فردی محصور نکنیم. آنچه در سیرو سلوك فردی به عنوان مکارم اخلاق تلقی می شود، باید در وسع اجتماعی ومنظر سیاسی و ظرف جامعه قرار گیرد و به عنوان اخلاق اجتماعی و مکارم سیاسی و فضائل حکومتی مورد توجه باشد. صداقت، وفا، تواضع، اخلاص، اخوت، حلم، محبت، قناعت و مکارم اخلاقی ازاین قبیل باید در عرصه‌های حکومتی و سیاسی و ارتباطات اجتماعی وتبلیغی نیز به نحو مناسب ومقتضی انعکاس داشته باشد و تجلی پیدا کند. همچنین باتوجه به همین وجه اجتماعی و وصف جمعی است که باید درمسیر تحقق جامعه‌ی رشید یعنی جامعه عدالتخواه، تقوی‌طلب،واقع‌بین، متفکر، علم طلب، ترقی‌خواه، انسانی، مستقل، متعادل وموجد تعادل در جمیع شئون نیز منزل به منزل حرکت کرد.

طبیعی است که «مبانی» فرهنگ و مبانی سیاست فرهنگی، متخذ از جهانبینی و انسانشناسی اسلام است. مبانی در واقع همان دیدگاههای استحکام دهنده‌ای است که بنای اصول و فروع سیاست فرهنگی با ابتناء بر آن استوار می شود و به عبارت دیگر مهمترین سرفصلهای کتاب جهانبینی و انسانشناسی اسلام است در محدوده ایکه با سیاست فرهنگی نظام اسلامی و انقلابی ماارتباط پیدا می کند.

«اصول» راهنمای سیاست فرهنگی در مرتبه‌ی بعد از مبانی قرار دارد و مبانی به نوبه خود راهنمای آن و مقدم بر آن است. با تکیه و توجه به مبانی و با راهنمایی آنست که اصول سیاست فرهنگی تنظیم و تنسیق یافته، تفسیر و توجیه می شود و این امر، لازمه‌ی ترتب اصول بر مبانی است.

اصول

سیاست فرهنگی و فرهنگ درمقامی که مشرف بر حوزه عمل و اقدام است نیز طبیعتاً دارای اصولی است.

«اصول» سیاست فرهنگی، سلسله‌ای از اهمّ رهنمودها و مجموعه‌ای از اصول راهنما است که از یکسوی مبتنی بر مبانی است و از سوی دیگر هادی جریان فرهنگی در جهت وصول به اهداف است. این اصول، راهنمای برنامه‌ریزان و کارگزاران حرکت اصیل و نظام یافته‌ی فرهنگی در جامعه و حاکم بر حرکت فرهنگی و هنری آنها است. اصول سیاست فرهنگی درمراحل هدایت ونظارت عملاً به محدوده‌ی خط‌مشی و سیاستهای اجرایی نزدیك می شود ولی به اعتبار نتیجه کلی حاصله از آن طبیعتاً با آنچه در حوزه اهداف و مبانی قرار می گیرد نیز تقارب و تقارن دارد. به همین دلیل است که می‌بینیم گاه مفهوم و محتوای «اصول» ازنظر یك برنامه‌ریز و کارگزار حرکت فرهنگی در زمره اهداف مرحله‌بندی شده و ذومراتب قرار می گیرد. با این وجود باید گفت اینکه هرکس از منطوق ومفهوم این کلمات و اصطلاحات چه مراد و منظوری را اعتبار می کند، به جای خود قابل بررسی و عنایت است. اما آنچه مسلم است اینست که هر یك از فصول سیاست فرهنگی نسبت و تناسبی با فصول قبل و بعد دارد، فصل مؤخر مترتب بر فصل مقدم است و به هر حال نوعی انسجام و ارتباط متناسب در این مجموعه باید ملحوظ و محفوظ باشد. اصول سیاست فرهنگی، خط واسطی است که دو سوی آن از حوزه مبانی و اهداف می گذرد. خط اصول، خط اتصال به مبانی و خط اتصال به اهداف است. بنابراین در عین هویت و شأنیت استقلالی و اصولی، می تواند به اعتبار دیگر دارای شأنی دیگر نیز باشد.

«مبانی»، زیر بنای اصول و ریشه‌های آن است.

«اهداف»، غایات و نتایج اصول است. بدین ترتیب و با توجه به سنخیت فیمابین، طبیعی است که جلوه‌هایی از مبانی و اهداف نیز در عرصه اصول انعکاس داشته باشد.



مُنَبِّهات و آفات[9]

عبور از مسیر یا به عبارت واقع بینانه‌تر «مسیل حرکت فرهنگی»!، مستلزم خطر کردنها و غرق شدنها و نیازمند هشدارها و تنبیهاتی است.

«مُنَبِّهات»، هشدارها و یادآوری‌هایی است که باید مجریان و متصدیان را نسبت به وجود آفات، بیماریها و موانع احتمالی درمسیر، تنبّه دهد. خطر بسیاری ازاین آفات، بیماریها و موانع احتمالی در درجه اول متوجه جوامع دینی و انقلابی است و در درجات بعدی ممکن است مشترك میان جوامع بشری اعم از دینی، انقلابی و غیر آن باشد.

هرچه یك موجود ازتقدس، طهارت، فضیلت و علو بیشتری برخوردار باشد، با آفات، خطرات و تهدید کننده‌های بیشتری نیزمواجه خواهد بود. یك جامعه رشید، زنده، فعال، بانشاط، وپرتحرك نیز در همان مرتبه وجودی خویش همانند دیگر موجودات عالم کون فساد دائما درمعرض عوامل معارض و منافی است. هر جامعه‌ای ازهمان جاو همان چیزی که موجب قوام و دوام اوست درمعرض خطر قرار می گیرد.

سوءظن در برابر ابتکار

در جوامعی که دینی بودن و انقلابی بودن اساس موجودیت معنوی آنها را فراهم آورده ومادهٔ‌ی قوام و قدرت سیاسی آنها را تشکیل می‌دهد این موجودیت در خطر ابتلاء به بیماریهای مخاطره آمیز و این ماده، مستعّد پذیرش صور انحرافی و بدلی نیز هست. به عنوان مثال در جوامعی که ایدئولوژی دارای قدرت سیاسی واجتماعی است، آنچه طبیعی و حقیقی است حالت دفاعی آن ایدئولوژی در برابر عوامل و عناصر مهاجم است. درحالیکه آنچه غیر طبیعی و غیر حقیقی امّا محتمل است سوء ظن ناروا نسبت به هر فکر و بینش ابتکاریّ و غیر معروفی است که در آن جامعه مطرح می شود. البته شناخت مرزها به منظور ممانعت از تداخل این دو موضوع و جلوگیری از مشتبه شدن امور به همان اندازه که مهم است، مشکل هم هست.

التقاط فکری و عقیدتی، تهدید کننده‌ی سلامت و خلوص و اصالت یك ایدئولوژی است. این امر به بروز

■ آنچه در سیروسلوك فردی به عنوان مکارم اخلاق تلقی می‌شود، باید در وسع اجتماعی و منظر سیاسی و ظرف جامعه قرار گیرد و به عنوان اخلاق اجتماعی و مکارم سیاسی و فضائل حکومتی مورد توجه باشد.

سستی و رخوت در ایمان و اعتقاد به آن ایدئولوژی منجر می شود و به نوبه خود تزلزل و رخنه در بنیان سیاست و قدرت متکی بر آن را پدید می آورد. دفاع ازخلوص و اصالت ایدئولوژی در اینجا لازم و طبیعی است. اماتشخیص مصادیق و ماهیت التقاط و کشف علل ظهور آن نیز به همین اندازه مهم و لازم است. بی توجهی به لزوم بهره گیری صحیح و مناسب از تجربه‌ها و تلاشهای عقلانی و علمی و معرفتی انسان، ابهام در شیوه بهره‌گیری ازاین تجربه و تلاش، ناشناخته بودن الگوی مناسب و مجرب و معین در زمینه اقتباس و استفاده صحیح و مناسب ازمعارف بشری، پرهیز و پروای بسیاری از قدما در تبیین مسائل جدید و گریز ازمواجهه مستقیم با جریانهای فکری و فرهنگی معاصر ازموجبات بروز بیماری التقاط بوده است. التقاط در طول تاریخ به اشکال و اقسام گوناگون وجود داشته است. **التقاط در غیبت اجتهاد یا براثر ضعف آن** یا به دلیل مخدوش و مغشوش شدن مرز فیمابین پدید آمده و تشدید شده است.

نگرش یك بعدی و تك ساحتی

دیدگاه انسان به اصطلاح تك بعدی و تك ساحتی درتجزیه و تحلیل مسائل و مباحث اجتماعی شدیدا آفت‌پذیر و آفت‌آور است. ممکن است اصطلاح یك بعدی بودن و تك ساحتی بودن درمورد انسان صحیح و رسا نباشد، اما بهر حال نگرش یك بعدی به پدیده‌های اجتماعی چه در مقام علت‌یابی و چه در مقام راه‌حل‌یابی منشأ بروز آفات و بیماریهای بسیاری است.

دیدگاهی که در تعلیل و تحلیل مسائل اجتماعی و انسانی علیرغم پیچیدگی و درآمیختگی علل و عوامل، نقش عامل خاصی رامطلق می کند و علت ناقصه را به جای علت تامه، علل بعید را به جای علل قریب یاعلل حقیقی را به جای علل اعدادی می نهد، فاقد جامعیت ولذا فاقد موفقیت خواهد بود. نقش عوامل غریزی و جنسی یا عوامل خارجی و استعماری وهمچنین علل مادی و محرکات نفسانی و شیطانی یا بطور کلی سوء نیت‌ها و انگیزه‌های سیاسی توطئه‌گرانه را مطلق کردن و آنگاه همه نمودها و مظاهر زندگی اجتماعی انسان را در یکی ازاین گردابها مستغرق دیدن ومجموعه عوامل پنهان وپیچیده رادر وجود یك عامل خاص مثلاً استعمار یا غربزدگی یا امور جنسی و نظائر آن ممحّض یافتن، موجب می شود که نه در علت‌یابی قضایا توفیق بدست آید و نه بطریق اولی در راه‌حل‌یابی.

رشد سرطانی «ارزشها»!

خلط شئون و مراتب گوناگون مسائل و موضوعات دینی و سیاسی و اجتماعی با یکدیگر و از یاد بردن حدود و ثغور آنها در یك مجموعه پیوسته و مرتبط‌الأجزاء ازآفات مهمی است که باید همواره نسبت به آن تنبّه داد. به تعبیر استاد شهید مطهری «شاید بیشترین انحرافات بشر به این شکل نیست که ضدّ ارزشها در مقابل ارزشها می‌ایستد. آنجا که ضد ارزشها درمقابل ارزشها می‌ایستند زود شکست می‌خورند. بیشترین انحرافات بشر به اینصورت است که همانطوری که دریا جذر و مدّ دارد گاهی یك ارزش از ارزشهای بشری یك حالت رشد سرطانی پیدا **می کند که ارزشهای دیگر را در خود محو می کند»**[۱۰]!!

بدون شك هر پژوهشگر ومطالعه کننده‌ای در مقام تحلیل و تعلیل یك پدیده اجتماعی با علت یاعلل خاصی مواجه می شود. اما همواره باید چنین اندیشید که براستی اگر آن علت یا علل مفروض ومعین اساساً وجود خارجی یا قدرت تأثیرگذاری نداشته باشد، آیا جامعه، دیگر با چنان پدیده‌ای مواجه نخواهد شد؟ علت‌یابی و راه‌حل‌یابی درمورد انواع گرایش‌ها و تمایلات اجتماعی موجود یا محتمل‌الظهور در عرصه‌های فکری، سیاسی، اخلاقی و نیز در عرصه‌های دیگر مثلا هنری وحتی ورزشی و نظائر آن و بطور کلی مناسبات و مرابطات گسترده‌ی انسانی، اصولا مستلزم جامع‌نگری است. اگر تنبّه لازم در «علت‌بینی»ها و «راه‌حل‌یابی»ها صورت نگیرد آفت تك‌نگری و تنگ‌نظری رشد خواهد کرد و منشاء آفات دیگری نیز خواهد شد. خلط شئون و مراتب گوناگون موضوعات دینی و سیاسی و اجتماعی با یکدیگر از آفات مهمی است که باید نسبت به آن همواره تنبّه داد.

احساس مسئولیت و انجام رسالت در انقلاب اسلامی، فریضه مهم الهی و سیاسی است. اما غور در سیاست و خوض در امور سیاسی روزمره، ممکن است آفت سیاست‌زدگی یا سیاسی نگریستن در همه امور و همه شئون رابدید آورد. به تعبیر صاحبنظران، «انقلاب اسلامی به معنای اصل و پایه قرار گرفتن فرهنگ اسلامی در کلیه شئون فردی و اجتماعی است و لذا در تفسیر این انقلاب باید دقت نمود که جنبه سیاسی آن مطلق نشود. **انقلاب اگر درعرف علوم اجتماعی عمدتاً** به معنای تغییر دفعی نظامهای سیاسی است در انقلاب اسلامی به معنای تغییر و تحول دفعی کلیه نسبتها و علائق مغایر با انقلاب است. انقلاب اسلامی حقیقتی متعالی است که سیاست ذیل آن است. البته سیاستی که ذیل دین است و جزء دین و عین دین می باشد غیر از سیاستی است که وقتی امروز در مدارس و دانشگاههای علوم سیاسی مورد بحث واقع می شود آنرا مساوق با قدرت می‌دانند. سیاست دینی ربطی به کسب و حفظ و توسعه قدرت سیاسی ندارد. امیرالمؤمنین امام علی(ع) وقتی لزوم قیام و اقدام سیاسی را بیان می کند کلام خود را با لولا (لولا حضورالحاضر...) شروع می کند. سخن او اینست که در حکومت دینی، قدرت‌طلبی موضوعیت ندارد بلکه **سیاست دینی عبارت ازاستخدام قدرت و استفاده از آن درجهت مقصد الهی و انسانی است»**[۱۱].

«منبّهات» به اصول گرایان تنبّه و انذار می‌دهد تا وجه سیاسی امور در ذهن اثان بر وجه فرهنگی چنان غلبه نکند که جایگاه فرهنگ و معرفت را عملا از یاد برده ملاکات و موازین دیگری را که چه بسا فقط در مقام ضرورت بکار می آیند جایگزین آن کنند.

درهر حال «مُنبّهات» را می‌توان جلوه‌ای از «اصول» درمقام نهی و نفی دانست. منبهات شامل منهیّات و منفیّاتی است که خطرات آتیّ و آفات احتمالی را یادآوری می کند. مسئولان و متصدیان و مجریان امور فرهنگی باید به گونه‌ای برنامه‌ریزی و آینده نگری کنند و اصول و اولویتها را در عمل به نحوی تعیّن و تحقق دهند که شیوه‌های اعمال شده باتوجه به «منبّهات»، بتواند زمینه‌های بروز و ظهور آفات و بیماریهای آتی را ازمیان برده و مانع رجعت وگسترش احتمالی آفات و یا بیماریهایی شود که میراث گذشته است.

خط مشی

«خط مشی» فرهنگی که از آن به «اولویتها و سیاستهای اجرایی» هم می‌توان تعبیر کرد، ضرورت دیگری است که در ذیل اصول باید مورد توجه قرار گیرد. خط مشی در یك مجموعه منسجم و فراهم آمده ازاهداف و مبانی و اصول، نزدیکترین فصل به اجرائیات است. اصول، مشرف بر خط‌مشی و سیاست اجرایی است اما به کلیات رجوع دارد. خط‌مشی در عین حال که از همان اصول کلی انشعاب و اعتبار می یابد، به حوزه امور جزئی و اجرائی وارد می شود بدون آنکه عین آن امور باشد. این نه کلیات اصول و مبانی نظری و نه جزئیات آیین نامه‌ای و ریزه کاریهای لازمه‌ی برنامه‌ریزی و طرح‌ریزی است، بلکه منزل و مرتبه‌ای در این فاصله رادارا است. خط‌مشی البته ناظر و نزدیك به اجرائیات است اما همه آنچه باید جامه عمل و اجراء بپوشد نیز نخواهد بود. امّا تعیین و تشخیص اهم نمونه‌ها ونمودها ضروری است.

با توجه به مجموعه آنچه تااینجا ذکر شد، برنامه‌ریزان فرهنگی کشور باید سیاست فرهنگی را **باعنایت به مقام وموقع مقولات مختلف فرهنگی و** وسائل اشاعه و اذاعه فرهنگ ازقبیل کتاب، مطبوعات، سینما، رادیو، تلویزیون، تئاتر، موزه و... در طرحها و برنامه‌های موجود و مطلوب کشور متجلی و متبلور ساخته باعنایت به روند واقعیتها و تحولات بین‌المللی، کم و کیف و ساخت جمعیت کشور، عوارض شهرنشینی و نابهنجاریهای جامعه شهری، وضعیت سواد و اشتغال، مسئله زبان و گویشهای قومی، ویژگی‌ها و استعدادهای فرهنگی مناطق مختلف کشور، مصرف و هزینه سرانه فرهنگی، سیاستهای اقتصادی مؤثر در امر فرهنگ، سرمایه‌گذاریهای ثابت در امور فرهنگی، وضعیت ایرانیان خارج از کشور، روابط و مناسبات بین‌المللی، موقعیت منطقه‌ای، تبلیغات ضداسلام و انقلاب اسلامی، تکنولوژی فرهنگی، استفاده از امکانات و امدادات بخشهای غیر فرهنگی کشور و نظائر آن در جهت تقویت نقاط قوت فرهنگ اسلامی و انقلابی کشور و رفع نقاط ضعف و نارسایی‌های موجود فرهنگی برنامه‌ریزی کنند. ارزیابی مداوم طرحها و برنامه‌های اجرا شده و همچنین بررسی و سنجش مستمر نتایج و آثار تحولات صنعتی در وضعیت فرهنگی جامعه اسلامی ضرورتی اجتناب ناپذیر است.

شیوه‌ها و قالبها

شیوه‌های بکار گرفته شده در برنامه‌های درازمدت فرهنگی دارای اهمیت فوق‌العاده‌ای است. آنچه عرضه می‌شود ابتدا باید واقعاً حدنصاب لازم و شرایط ضروری برای پذیرش نام و عنوان «هنر» یا «فرهنگ» را دارا باشد، تا آنگاه بتوان از جهت و هدف مقدس و متعالی آن سخن گفت. هرچند میان شکل و محتوا خط حائل کامل و تغییر ناپذیری وجود ندارد و این دو را دو دایره متداخل باید دانست، اما به هر حال مقصد و هدف هنر و فرهنگ با خود هنر و فرهنگ تفاوت دارد. سرودن شعر، تولید فیلم، نقاشی، تحقیق علمی، تالیف کتاب، انتشار نشریه و نظائر آن لزوماً باید از حیث فنی و تخصصی دارای شرایط و حدنصاب لازم باشد تا بتوان به آن اثر هنری و فرهنگی نام‌داد. در این صورت است که می توان در باب هدف و جهتی که یك اثر هنری و فرهنگی تعقیب می کند یا باید تعقیب

کند و بیامی که دارد یا باید داشته باشد سخن گفت.
در باب اثرگذاری و کارآیی شیوه‌ها نیز بر این باوریم که شیوه‌ها باید مخاطب رادر حظ ناشی از غفلت و غرور غرق نکند و محرك او به تفکر و تدبر باشد. سخن امام خمینی رضوان‌الله علیه در این باره اینست که: «دنبال این سمینارها باید تفکر وتدبر باشد»[۱۲]. همچنین بیان دیگر امام مبنی براینکه هنرباید روح تعهد را در انسانها بدمد ناظر به همین جهت است. دمیدن روح تعهد در انسانها هدف و جهت متعالی هنر و فرهنگ است. هنر و فرهنگ اصیل اساساً خود دارای چنین مقتضایی است. مقتضای ذات هنر و فرهنگ اصیل و انسانی آنست که آدمی را به وادی عشق و عرفان رهنمون می شود و تعهد و مسئولیت میوه درخت عشق و عرفان است. هنر و فرهنگ ازاین دیدگاه حقیقتاً تعهدآور و تعالی بخش است.

«در تجزیه و تحلیل مسائل فرهنگی باید از اتخاذ ملاکات و معایبر عامیانه پرهیز نمود. البته قابل ذکر است که باید میان عوامزدگی و مردم گرایی درمناسبات فرهنگی فرق گذاشت. مردم ما مطابق سرشت و طینت الهی و اسلامی خود طالب کمالند و این کارگزاران فرهنگی هستند که باید ساز و کار و راه و روش تحقق این کمال مطلوب را ایجاد کنند. باید وسائل ارتباط جمعی (مطبوعات، صدا و سیما، کتاب، سینما و...) ضمن اتخاذ واعمال سیاست فرهنگی هماهنگ، مقدمات تعالی فرهنگ را در جامعه فراهم نمایند»[۱۳]

تعالی و تعهد، لزوماً در شعار و بیانِ صریح و مستقیم متجلی نیست. هر یك از شیوه‌های تبلیغ و تعلیم هنری و فرهنگی دارای مقتضیات و ظرفیتها و مختصاتی است که از ذات آن سرچشمه می گیرد. تعهد و تعالی اسلامی لزوماً منوط به تزریق غیر طبیعی یك کلام صریح سیاسی و یك پیام آشکار عقیدتی در یك قالب هنری و فرهنگی نیست. چه بسا که آن قالب در برابر این تزریق، کاملاً شکننده بوده و چنین رویه‌ای به نتیجه‌ای معکوس و غیرمطلوب منجر شود.

انتخاب میان دو «شرّ»!

از تجربیات جهانی در شیوه‌های بکار گرفته شده تاآنجا که ظرفیت اعتقادی ما اجازه می‌دهد باید عبرت و بهره گرفت. کلام عالم بزرگ شیعی، حضرت علامه شرف‌الدین، که فرمود: «لاینتشر الهدی الاّمن حیث انتشر الضلال»، ناظر به شیوه‌هایی است که اهل ضلال برای ترویج خواسته‌های خویش بکار گرفته‌اند و برخی یا بسیاری ازاین شیوه‌ها می تواند در مسیر حق نیز به استخدام اهل حق درآید. هیچ شیوه‌ای مستلزم خیر مطلق نیست. چه بسا شیوه‌ها که در وضعیت خاصی می تواند منشاء خیر و در وضعیت خاص دیگری می تواند منشاء شر باشد. اما هشیاری و قدرت انتخاب ایجاب می کند که سیاستگذاران و برنامه‌ریزان جامعه بتوانند هر شیوه‌ای را با توجه به ارزیابی مجموعه اوضاع و احوال وملاحظه دقیق و جمیع جهات اجتماعی و سیاسی و بین المللی و نظائر آن برگزینند. کسانی که جامعه متنوع ومتلاطم انسانی را با وجود تحولات جهانی و مختصات روحی و فکری و جسمی و سنی طبقات و صفوف مختلف اجتماعی اداره می کنند ناگزیر باید در انتخاب شیوه‌های بهتر و مناسب‌تر، قدرت و سرعت و دقت داشته باشند، حتی اگر در انتخاب میان شیوه‌هایی مخیّر باشند که هر کدام به اعتباری درمقام مقایسه باآنچه هدف نهایی و وضعیت ایده آل و کمال مطلوب است نه خیر بلکه شر باشد! «لیس العاقل من یعرف الخیر من الشر و لکنّ العاقل من یعرف خیرالشرین». انتخاب میان دو امر خیر و شر آسان است. اما بلوغ عقل اجتماعی و سیاسی در گرو قدرت انتخابِ میان دو شرّ نسبی است. تعلل در این انتخاب، معمولاً به تن دادن نهایی و اجباری در برابر آنچه بدتر است منتهی می شود.

***

...درهر حال، ازیاد نباید برد که حرکت فرهنگی و سیاست فرهنگیِ مطلوب و موعود آنست که به مددِ آن (به تعبیر امام خمینی رضوان‌الله علیه):

«حصارهای جهل و خرافه را شکسته به سرچشمه زلال اسلام ناب محمدی برسیم»[۱۴]، «زهد و قدس اسلام ناب محمدی را از زنگارهای تقدس مآبی و تحجرگرایی اسلام آمریکایی جدا کرده و به مردم و مستضعفان نشان دهیم»[۱۵] و «با چراغ علم و عمل و تقوی، ظلمت نفاق، کج فکریها، تحجرها و مقدس مآبی‌ها را از دامنِ اسلام بزداییم»[۱۶]

زیرا همان بزرگمردی که در نخستین سالهای پیروزی انقلاب فرمود:

«روی پای خود بایستید و ازتکیه به اجانب بپرهیزید، طلاب و علوم دینی و دانشجویان دانشگاهها باید دقیقاً روی مبانی اسلام مطالعه کنند و شعارهای گروههای منحرف راکنار گذارند و اسلام عزیز راستین را جایگزین تمام کج اندیشیها نمایند. اسلام خود مکتبی است غنی که هرگز احتیاجی به ضمیمه کردنِ بعضی از مکاتب به آن نیست و همه باید بدانند که التقاطی فکر کردن خیانتی بزرگ به اسلام و مسلمین است که نتیجه و ثمرهٔ تلخ این نوع تفکر در سالهای آینده روشن می گردد»[۱۷]، در سالهای پایانیِ عمر پربرکتِ خویش نیز چنین گفت: «باید بروشنی ترسیم کنید که در سال ۴۱ سال شروع انقلاب اسلامی و مبارزه روحانیت اصیل در مرگ‌آباد تحجر و تقدس مآبی چه ظلمها بر عده‌ای روحانی پاکباخته رفت، چه ناله‌های دردمندانه کردند و چه خون دلها خوردند، متهم به جاسوسی و بیدینی شدند، ولی با توکل برخدای بزرگ کمر همت بستند و از تهمت و ناسزا نهراسیدند و خود را به طوفان بلا زدند و در جنگ نابرابر ایمان و کفر، علم و خرافه، روشنفکری و تحجرگرایی سرافراز ولی غرقه بخون یاران ورفیقان خویش پیروز شدند»[۱۸]

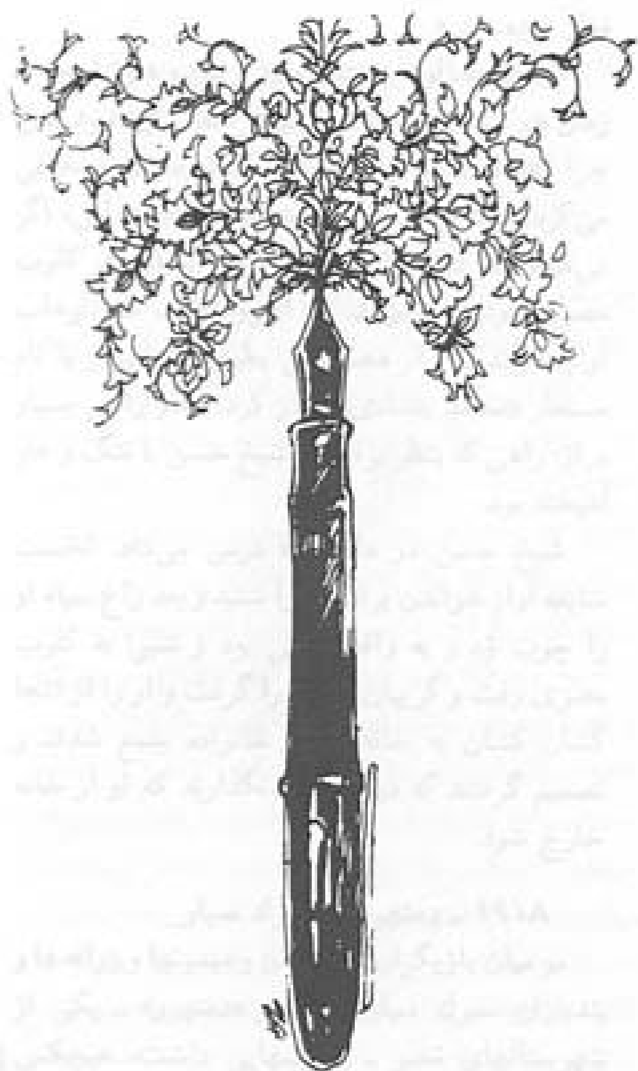
پاورقی

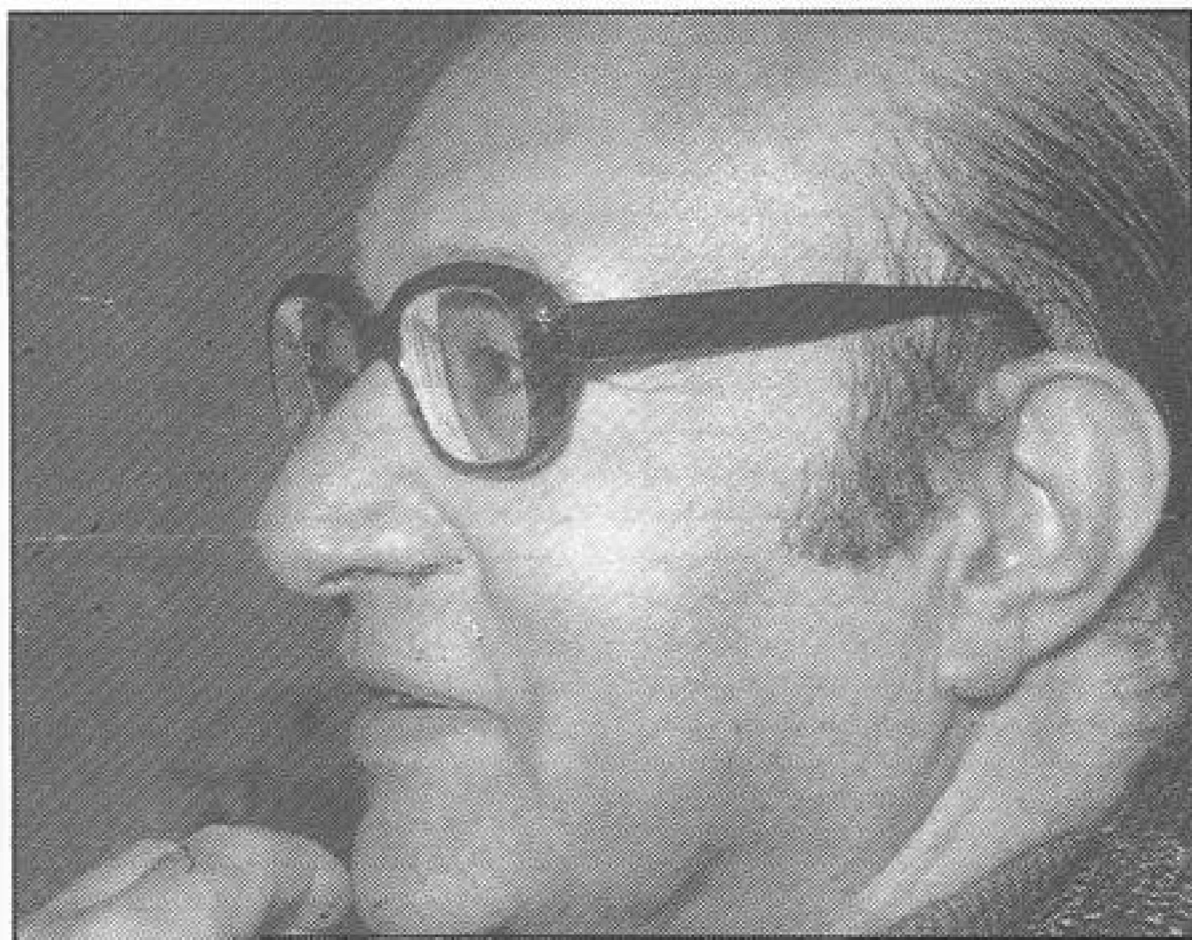
۱ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۵۶/۱۰/۸
۲ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۶۳/۹/۱۹
۳ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۶۸/۱۱/۱۱
۴ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۶۷/۶/۲۸
۵ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۶۳/۶/۱۸
۶ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۵۹/۱۰/۶
۷ و ۸ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۶۸/۱۱/۱۴
۹ـ اصطلاح «منبهات» نخستین بار در جلسات شورای فرهنگ، توسط دکتر عبدالکریم سروش، مطرح شد.
۱۰ـ استاد شهید مرتضی مطهری، «انسان کامل».
۱۱ و ۱۳ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، «مباحث و مقولات فرهنگی»
۱۲ـ امام خمینی، ۵۹/۱۲/۷.
۱۴ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۶۷/۷/۱۴
۱۵ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۶۷/۶/۱۵
۱۶ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۶۷/۶/۲۸
۱۷ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۶۹/۱/۱
۱۸ـ امام خمینی رضوان‌الله علیه، ۶۷/۱۰/۲۵

■ هر جامعه‌ای از همان جا و همان چیزی که موجب قوام و دوام اوست، در معرض خطر قرار می گیرد.

■ در جوامعی که ایدئولوژی دارای قدرت سیاسی و اجتماعی است، آنچه طبیعی و حقیقی است، حالت دفاعی آن ایدئولوژی در برابر عوامل و عناصر مهاجم است.

در حالی که آنچه غیر طبیعی و غیر حقیقی، اما محتمل است، سوءظن ناروانسبت به هرفکرو بینش ابتکاری و غیر معروفی است که در آن جامعه مطرح می‌شود.





عبدالوهاب؛ نابغهٔ موسیقی مصر

● علی‌اکبر کسمایی

اشاره

عبدالوهّاب، نابغهٔ موسیقی مصر، اخیراً بدرود زندگی گفت. مطبوعات کشورهای عربی در بارهٔ زندگی و هنر او و خدماتش به موسیقی عرب، مقالات بسیار نوشته‌اند در باختر نیز که محمّد عبدالوهّاب ناشناس نبود در بارهٔ او در رادیوها و تلویزیونها و مطبوعات برنامه‌هایی اجرا شد و مقالاتی درج گردید. «ادبستان» نیز زندگینامهٔ او را در دو شماره تقدیم خوانندگان خود می‌کند و بعداً به خواست خدا در مقاله‌ای جداگانه به بیان ویژگیهای موسیقی عرب خواهیم پرداخت...
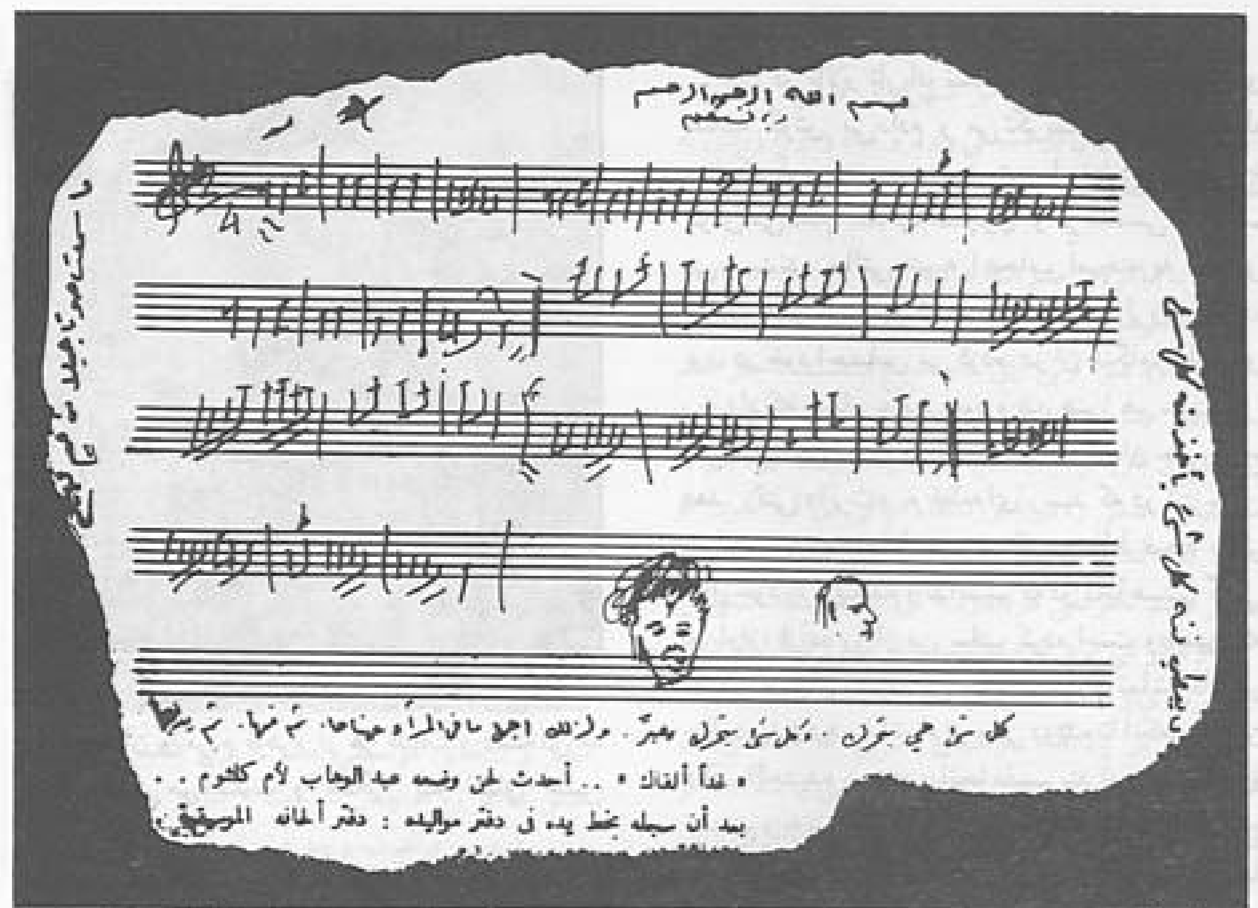
آن شب در قاهرهٔ سالهای پیش ازنخستین جنگ بزرگ جهانی در یکی از کویهای توده نشین و قدیمی شهر که هرگز با شبهای عیش و نوش و پرشور و شر کویهای فرنگی‌نشین ومتجدّدان مصری کوچکترین آشنایی نداشت و آکنده از تاریکی و بینوایی بود و برای فراموش کردن دردها وناکامیهایش از سرشب به خواب می‌رفت، شیخ عبدالوهّاب عیسی و زنش برعکس همیشه به خواب نرفتند.

شیخ عبدالوهّاب عیسی مردی ساده ومتدیّن بود. ازهمه‌ی دنیا تنها پنجاه متر فاصلهٔ میان خانه‌اش و مسجد شعرانی رامی‌شناخت. برادر بزرگش امام مسجد شعرانی بود و در همان کوی قدیمی قاهره می‌زیست.

آن شب، محمّد یکی از پنج فرزند شیخ عبدالوهّاب عیسی که دوسال بیشتر نداشت بیمار بود. رنگش از زردی به کبودی می‌رفت و به سختی نفس می‌کشید. پزشکی که به بالینش آورده بودندگفته بود تب رودهٔ حادّی است وامیدی به ادامهٔ حیات کودك نیست و چون فردا جمعه و ادارات بسته بود، پزشك احتیاطاً گواهی مرگ را پیشاپیش به پدر «محمد» داد و پدر بیچاره آن را ازمادر فرزندش پنهان نمود.

آن شب گذشت و برخلاف پیش بینی پزشك، کودك زنده ماند. «محمد عبدالوهّاب» در اوراق رسمی مرده بودولی نه آن شب ونه روزها و شبهای بعد، کودکی که می‌بایست پس از سالیانی چند یکی از بزرگترین و برجسته‌ترین موسیقیدانان جهان عرب شناخته شود، نمرد و زنده ماند تا بدین مقام بلند هنری نائل آید.

محمّد عبدالوهّاب را از پنج سالگی به مکتب گذاشتند تا قرآن کریم را حفظ کند و زبان عربی و حساب بیاموزد. با اینکه محمّد از شیخ عاشور معلمش در مکتب دل‌خوشی نداشت، امّا هنگامی که او«قرآن» می‌خواند، به جهان دیگری می‌رفت و عوالم دیگری را سیر می‌کرد. در مسجد نیز که گهگاه همراه پدرش



• غداً ألقاك • .. أحدث لحن وضعه عبد الوهاب لأم كلثوم ..
بعد أن سجله بخط يده في دفتر مواليه : دفتر ألحانه الموسيقية

حضور می‌یافت، همین حال را داشت:

«... حلقه‌های ذکر را که برخی از نمازگزاران بعد از صلاة فجر، گهگاه در مسجد شعرانی بر پا می‌داشتند، در کنار پدرم می‌دیدم و می‌شنیدم. این حلقه‌ها پس از صلاة عشاء نیز گاهی تشکیل می‌شد. با اینکه بیش از هفت سال نداشتم، هربار که آوای نمازگزاران را در این حلقه‌های قرائت قرآن می‌شنیدم، کشش شگفتی در خود به سوی عوالم آسمانی حس می‌کردم. آوازهای دینی آنان در من تأثیر سحرانگیزی داشت. از اینرو مشتاق شرکت در این حلقه‌های ذکر بودم و بیشتر روزها پیش ازطلوع فجر برای آن به مسجد می‌رفتم و با نمازگزاران در مراسم شرکت می‌کردم و با آنان آوا سرمی‌دادم. عقل کودکانه‌ام چیزی از آن الفاظ آهنگین در نمی‌یافت ولی یك احساس درونی مرا با اعجاب وتقدیس به سوی این نغمه‌های محزون دینی می‌کشاند. این همان ایمان بود. ایمان نیازی به حقایق ثابت یا نظریات منطقی قانع کننده ندارد و مستلزم عملیات ریاضی که در دو دو تا چهارتا خلاصه می‌شود نیست. برای ایمان، تنها آن روزنهٔ کوچك و ظریف که احساس نام دارد کافی است: روزنه‌ای که ایمان را به دل راه می‌دهد. ایمان من درآن سالهای کودکی مرا به آن حلقه‌های ذکر می‌کشانید تا صدا به صدای نمازگزاران بدهم و ازین آواز مذهبی با تمام وجودم لذّت ببرم. شاید یکی از علل آن این بود که من از همان پنج سالگی که به مکتب رفتم، بسیاری از آیات قرآن را حفظ کردم. شاید هم آن نیایشهای سرشار از ایمان که از قلب به زبان راه می‌یافت و راز و نیازهای خالصانه که باآواهای دینی در می‌آمیخت، مرا در آن سنین کودکی به مسجد می‌کشانید. رشتهٔ محکم ناپیدایی میان ایمان من و آن عبارات آهنگین مؤمنانه وجود داشت. آن توسّلهای مخلصانه به درگاه خداوند بود که عقیده و ایمان مرا ازکودکی پدیدآورد و عطش سیراب ناشدنی مرا نسبت به موسیقی ایجادکرد...»

عطش سیراب ناشدنی نسبت به موسیقی، سبب شد که محمّد عبدالوهّاب در همان کودکی به تقلید از مشهورترین خوانندگان زمان: «شیخ سلّامه حجازی»، بپردازد و خوانندهٔ معروف دیگر «صالح عبدالحی» نام داشت که روزی محمّد عبدالوهّاب کودك در کنار دیگر بچّه‌های محل او را در درشکه‌ای که ازکوی آنان می‌گذشت دیدندو به دنبالش دویدند و آوازه‌خوان معروف را صدا زدند ولی نصیبشان شلّاق درشکه‌چی شد!

... بچّه‌های محل فهمیده بودند که محمّد آوای خوشی دارد و گاه و بیگاه اورا وامی‌داشتند که برایشان آواز بخواند و تصنیفهایی را که شیخ سلّامه حجازی و صالح عبدالحی خوانده بودند، تقلید کند؛ ولی محمّد از این کار برای بچه‌ها خوشش نمی‌آمد و دلش می‌خواست که در مجلس بزرگان آواز بخواند.

در کوی مسجد «رأس الحسین» قاهره در آن زمان تماشاخانه‌ای به نام «کلوب مصری» باز شده بود که فاصلهٔ زیادی با کوی شعرانی داشت. محمّد مدتی پول جمع کرد تا توانست شبی بلیتی بخرد و به این تماشاخانه برود و آواز خوانی مطربان و موسیقیدانان معروف زمان را از نزدیك تماشا کند ولی دربازگشت دیر وقت به خانه، همهٔ اهل منزل را آمادهٔ مجازات خود یافت: مجازاتش این بود که اورا شبها برای کارکردن و خسته شدن به مغازه‌ای درآن نزدیکی می‌فرستادند که اتفاقاً برادر صاحب مغازه در یکی از فرقه‌های موسیقی نوازندگان قاهره به نام «فرقة الجزایرلی» کار می‌کرد و بدین وسیله، محمّد با بسیاری از آنان از نزدیك آشنا شد: از آن جمله شیخ درویش حدیدی و شیخ حامدمغربی و شیخ سلّامه حجازی بودند که شبها به آن مغازه سری می‌زدند و گاه نیز در پستوی آن غافل ازنگاه آن کودك کنجکاو و گوشهای تیز او، به تمرین موسیقی و آوازمی‌پرداختند و درهمین جا بود که محمد استعداد خودرا برای آواز به آنان نشان داد و شبی برایشان یکی از تصنیفهای معروف روز را که شیخ سلامه حجازی خوانده بود، تقلیدکردو همین آواز، راه آیندهٔ او را باز نمود و او را برکشید...

۱۹۱۷ ـ کوی «حسین» قاهره، کلوب مصری

فاصله میان کوی شعرانی تا کوی حسین در قاهره فاصله زیادی است ولی محمد آن را در آن شب تابستانی، فاصله کوتاهی یافت. گذرگاهها تنگ و شلوغ. ترامواى قاهره مثل همیشه پراز جمعیت و مردم در همه جا پراکنده بودند. ژنرال «اللنبی» ضربه محکمی در جبهه جنگ برسپاهیان عثمانی در فلسطین وارد آورده بود. مردم در گذرگاهها از همدیگر می‌پرسیدند آیا بریتانیا اگر در جنگ پیروز شود، با استقلال مصر موافقت می‌کند؟ برخی دیگر می‌گفتند: استقلال را نمی‌دهند، باید گرفت.

شایعات و گفت وگوها در باره جبهه‌های جنگ بسیار بود. تنها کسی که به آن حرفها و سروصداها گوش نمی‌داد، محمد عبدالوهاب ده ساله بود که با جثّهٔ نحیفش در کنار برادر صاحب مغازه‌ای که در آن کار می‌کرد، بسوی کلوب مصری می‌شتافت. او می‌خواست این کودك با استعداد را به «فوزی الجزایرلی» رئیس فرقهٔ الجزایرلی که اعضاء آن در کلوب مصری نوازندگی و خوانندگی می‌کردند، معرفی کند.

فوزی از محمد پرسید چه آوازهایی را بلد است بخواند؟ محمد پاسخ داد تمام آوازهای شیخ سلامه حجازی... و چون از او خواستند که یکی ازآنها را بخواند، محمد بدون ساز، شروع به خواندن کرد و هنوز آن آواز را به پایان نرسانیده بود که رئیس دسته نوازندگان و خوانندگان کلوب المصری دست به جیب برد و پنج قروش نقرهٔ آن زمان که پول زیادی بود، به محمد ده ساله داد و گفت شبی پنج قروش در برابر آوازی که میان پرده‌ها بخواند، دریافت خواهد کرد.

پنج قروش برای محمد عبدالوهاب ده ساله نه تنها ثروتی بود، بلکه معنی و مفهوم سحر و جادو، پیروزی و شادی را داشت.

چند شب بعد، برسر در تماشاخانه کلوب مصری، این آگهی به خط درشت خوانده می‌شد: «کودك معجزه... اعجوبه زمان: محمد بغدادی آواز خوان میان پرده......»

محمد عبدالوهاب هنوزمعجزه نبود و هنوز اعجوبه زمان هم نشده بود و از همه مهمتر «بغدادی» نبود. پس چرا اعلانات دیواری او را «محمد بغدادی» معرفی می‌کردند؟ از ترس! ترس خود و از خانواده اش. اگر می‌فهمیدند که شبها بجای کار در آن مغازه، در کلوب مصری آواز می‌خواند. از اینرو محمد عبدالوهاب آواز خواندن را از دهسالگی بطور ناشناس و با نام مستعار «محمد بغدادی» آغاز کرد. آغاز راهی بسیار دراز: راهی که بنظر برادرش شیخ حسن با ننگ و عار آمیخته بود.

شیخ حسن در «الازهر» درس می‌داد. نخست شایعه آواز خواندن برادرش را شنید و بعد زاغ سیاه او را چوب زد و به واقعیت پی برد و شبی به کلوب مصری رفت و گریبان محمد را گرفت و او را از آنجا کشان کشان به خانه آورد. خانواده جمع شدند و تصمیم گرفتند که دیگر شبها نگذارند که او از خانه خارج شود.

۱۹۱۸ ـ دمنهور ـ سیرك سیار

در میان بازیگران ورقاصان و میمونها و زرافه‌ها و بندبازان سیرك سیاری که در «دمنهور» ـ یکی از شهرستانهای مصر ـ نمایشهایی داشت، هیچکس ◄

باور نمی کرد که آن پسرك لاغر اندام، محمد بغدادی یا محمد عبدالوهاب باشد. مدیر این سیرك وقتی در قاهره بود استعداد محمد را در کلوب مصری شناخته بود و برای نمایش در شهرستانها او را همراه خود به «دمنهور» برد. محمد آنجا از مزاحمت برادرش در امان بود ولی هرگز از چگونگی زندگی با سیرك سیار خبر نداشت. هفت روز بعد، پس از آنکه شبها در آغل حیوانات خوابید و روزها گرسنگی کشید و مدیر سیرك مزد آوازهای او را نداد، دریافت که چه اشتباهی کرده است و بناچار خود را با زحمت به قاهره رساند ولی به خانه پدری نرفت بلکه به خانه شیخ احمد موسی یکی از دوستان پدرش رفت تا او واسطه شود و از سر تقصیرش در گذرند.

۱۹۱۸ ـ قاهره ـ تماشاخانه «برنتانیا»

مردان با فینه قرمز و زنان با حجاب بر صندلیها نشسته‌اند و به آواز پسرکی که «میان پرده» می‌خواند، گوش فرا می‌دهند: خانواده محمد عبدالوهاب قانع شده‌اند که جلو این نوجوان عاشق موسیقی را نمی‌توانند بگیرند. بهتر است او را آزاد بگذارند تا به دنبال پرورش موهبت هنری‌اش برود.

شبی در تماشاخانه «برنتانیا» که از تماشاخانه‌های مهم آن روزگار در قاهره به شمار می‌رفت، از هنرپیشگان شنید که امشب «امیرالشعراء شوقی» در میان تماشاگران نشسته است. آن شب با دقت بیشتری بازی کردند و عبدالوهاب با حواس جمع‌تری آواز خواند. فردای آن روز مدیر تماشاخانه او را صدا زد و گفت:

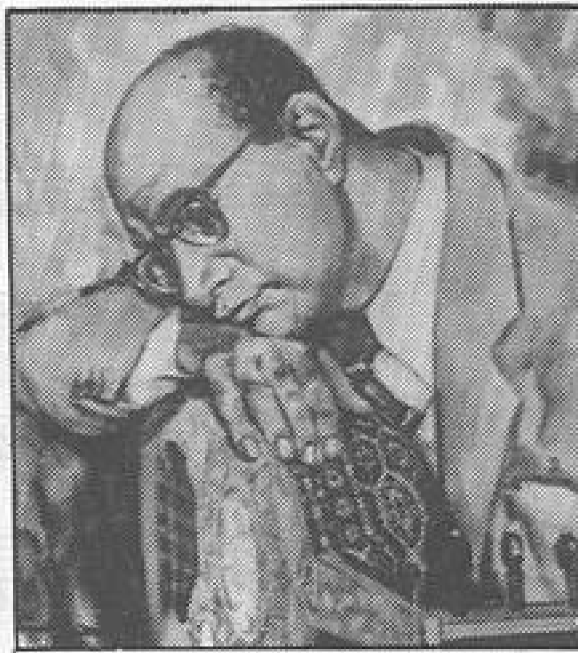
ـ «رسل» پاشا حکمدار قاهره (استاندار) از من خواسته است که نگذارم تو شبها در اینجا آواز بخوانی زیرا امیرالشعراء شوقی به او گفته است که باید از آواز خواندن تو به علت صغر سن جلوگیری شود تا استفاده از کودکان در تماشاخانه ها معمول نگردد. سه سال دیگر که به سن قانونی رسیدی، می‌توانی به هنر خود ادامه بدهی....

محمد سخنی نگفت، ولی در دل می گریست.

۱۹۱۹ ـ انقلاب

«لیه یا مصری کل احوالك عجب»
«تشکی فقرك وانت ماشی فوق ذهب»

این تصنیف را در مارس ۱۹۱۹ همه مردم مصر به صدای بلند می‌خواندند. مردم علیه اشغال انگلیسیها انقلاب کرده بودند. سعد زغلول رهبر انقلاب و استقلال خواهی مصر شده بود. انگلیس وعده داده بود که پس از پایان جنگ به مصر استقلال خواهد داد، جنگ به پایان رسیده و انگلیس به وعده وفا نکرده بود و سپاهیان آنان همچنان در شهرهای مصر باقی مانده بودند مردم قیام کردند تا آنان را از خاك وطن بیرون کنند. همه جا اعتصاب بودو خشم و تمرد... مردم آزادی و استقلال می‌خواستند. همه قشرها و طبقات، دست به تظاهرات زده بودند از آن جمله هنرمندان بزرگ و معروف مصرکه در آن زمان نجیب ریحانی، سید درویش، بدیع خیری، ژرژابیض، عبدالرحمن رشدی، عزیز عید، زکی طلیمات و پسرکی به نام محمد عبدالوهاب نام داشتند، در خیابانها به راه افتاده بودند، دو هنرپیشه معروف زن به نامهای روزا الیوسف و ماری ابراهیم نیز در حالی که پرچم مصر را



در دست گرفته بودند، همراه آنان حرکت می کردند. دانشجویان و مردم قاهره از هر صنف و دسته‌ای به دنبال آنان می‌آمدند و همگی به اتفاق چنین می خواندند:

بلادی بلادی (کشورم کشورم)
لك حبی و فوآدی (عشق و قلبم از آن تست)
مصر جنت مادام انت فیها یا نیل (ای نیل، مادام که تو در مصر جاری هستی بهشت است)
عمر ابنك لم یعش ابدأ ذلیل (فرزند تو هرگز ذلیل زندگی نمی کند)
نحفظ کرامة شعبنا بعمرنا، بدمنا (ما با زندگی و خون خود، کرامت ملت خود را حفظ می کنیم)

۱۹۲۱ـ تماشاخانه «مازستیك» ـ قاهره

انگلیسیها با مصریان به مذاکره پرداخته‌اند و بدینوسیله از خشم آنان می کاهند. چراغها شبها روشن است. تماشاخانه‌ها از نو به کار پرداخته‌اند. محمد عبدالوهاب نیز به فعالیت هنری خود باز گشته است و این بار در تماشاخانه «مازستیك» در میان پرده‌های نمایش آواز می‌خواند. نمایشها بیشتر کمدی است: شاید واکنشی در برابر شکست انقلاب مصر... زنان با روبنده در تماشاخانه‌ها حضور می یابند.

در یکی از شبهای نمایش، مردی سی ساله که پیشانی بلند و شانه‌های پهن داشت و چهره‌اش مطبوع بود و «پاپیون» سیاهی زده بود، وارد تماشاخانه‌ی «مازستیك» می شود و در پشت صحنه برای نخستین بار با عبدالوهاب روبرو می گردد. این شخص «سید درویش» نام دارد: نامی که عبدالوهاب بارها شنیده وصاحبش را ندیده بود. سید درویش در آن زمان در مصر در حکم «کریستف کلمب» موسیقی عربی بود: مکتشف، رهبر ارکستر، نابغه و هنرمندی بیمانند که تا آن زمان مصر نظیر او به خود ندیده بود. عبدالوهاب بارها آواز او و آهنگهای او را شنیده و خودش را ندیده بود و آنشب ناگاه خود را در برابر او می‌دید. آن شب عبدالوهاب بعضی از اپرتهایی را که سید درویش ساخته بود، در حضور او خواند و سید درویش او را در آغوش کشید و بوسید.

در همان زمان «سید درویش» یکی از اپرتهای خود را به نام «شهرزاد» در تماشاخانه «برنتانیا» که بعدها محل سینما قاهره شد، تمرین می کرد. شبی یکی از دوستان عبدالوهاب او را برای تماشا و شنیدن تمرین آن «اپرت» به آنجا برد. ببینید عبدالوهاب درباره آن شب چه می گوید:

«... در تالار تاریك نشسته بودم و به تمرین روی صحنه گوش می‌دادم و می‌نگریستم. در آن لحظه چنانکه گویی در معبدی هستم، با خضوع و خشوع گوش می‌دادم. آهنگها همچون اوامر مقدسی به گوشم می‌رسیدند. حالتی شبیه اعجاب آمیخته به تقدیس نسبت به آن موسیقی که همه وجود مرا به لرزه درآورده بود، در خود احساس می کردم. در آن هنگام، حادثه‌ای رخ داد که بسیار عجیب بود و من هنوز هم سبب آنرا نمی‌دانم. حادثه‌ای که شاید تنها در جهان جنون رخ دهد. وقتی «اپرت» به قطعه‌ای رسید که در آن چنین خوانده می شد: «أنا مصری کریم. الطرفین» دیگر حال خود را نفهمیدم و ندانستم که در کجا هستم. گفتی آن آواز، اراده را از من سلب کرده است و همین که آهنگ به پایان رسید، من خود را بیرون تماشاخانه در حال دویدن دیدم. با تمام نیرو می دویدم تا آنکه به میدان «باب الحدید» رسیدم و آنجا نفسم بند آمد. در پیاده‌رو نشستم و به سبب چنین کاری شگفت اندیشیدم و هیچ علت معقولی در ذهن خود برای آن نیافتم. شاید تنها بدین سبب و علت بود که من آهنگ شگفت بی‌سابقه‌ای را شنیده بودم. آیا این کار ناشی از اعجاب شدید بود؟ آیا لحظه‌ای از لحظه‌های جنون عقل در مقابل یك امر خارق العاده بود؟ نمی‌دانم. آنچه می‌دانم فقط این است که آن آهنگ مرا به دویدن در طول مسافت زیادی که میان تأتر و میدان باب الحدید قرار دارد، واداشت. دویدنی که نه در زندگی‌ام سابقه داشت و نه دیگر تکرار شد!

۱۹۲۱ـ قاهره ـ تماشاخانه «برنتانیا»

شگفت آن است که نمایش اپرت شهرزاد اثر سید درویش که خود سید درویش آواز آن را اجرا کرد با شکست و عدم اقبال مردم روبرو شد؛ ولی سید درویش ناامید نگشت و همان «اپرت» را با آواز عبدالوهاب اجراء کرد و باز هم با عدم استقبال مردم روبرو گردید!

علت چه بود؟ نقادان گفتند سید درویش آهنگهای فوق العاده‌ای ساخته بود که شنیدن آنها هنوز برای جامعه مصری زود بود. گروهی دیگر گفتند سید درویش آن آهنگها را با منطق یك هنرمند و با ذوق یك موسیقیدان پیشرو ساخته و نه با منطق بازاری برای جلب مشتری!

موسیقیدانان اظهار نظر کردند که «پوچینی» وقتی اپرای «ریش تراش لیسبون» را نمایش داد و با عدم اقبال مردم روبرو شد، فریاد زد: «اثر من پیروز است و این مردم‌اند که سقوط کرده‌اند!»... آن شب عبدالوهاب با چشمان پراز اشك به خانه‌اش باز گشت.

۱۹۲۲ـ سیناء ـ صبح زود

قطار قاهره ـ بیروت در تنطره و عریش و رفع و غزه و قدس توقف کوتاهی دارد. عبدالوهاب از پنجره به منظره‌ها می نگرد و در افکار دور و درازی فرو رفته است. این سفر چهل و هشت ساعت طول می کشید و مسافران را خسته می کرد. همه در خواب و یا در حال مطالعه بودند ولی عبدالوهاب نه می خوابید و نه مطالعه می کرد. فقط فکر می کرد و در اندیشه آینده اش بود. آیا در بیروت و دمشق پیروز خواهد شد؟ آیا در فلسطین و لبنان و سوریه شاهد پیروزی را در آغوش خواهد

کشید؟ اما عبدالوهاب در شهرهای قدس، دمشق و بیروت با استقبال درخشانی روبرو نبود و او به زودی به قاهره بازگشت بی‌آنکه به کلی ناامید شده باشد.

۱۹۲۴ـ قاهره ـ مدرسه خازندار

عبدالوهاب تصمیم گرفت به آموزشگاه موسیقی قاهره وارد شود ولی این کار خرج داشت. ناچار معلم موسیقی مدرسه ابتدائی خازندار شد و ناچار بود به شاگردان بازیگوش و تنبل سرود بیاموزد تا خود بتواند موسیقی علمی را در آموزشگاه عالی آن فرا گیرد. او خود گفته است که همیشه شاگرد تنبلی در مدرسه بوده و نیز معلم ناموفقی در مدرسه از آب درآمده است!

او فکر می‌کرد که «شکست» قاعده زندگی او شده و «پیروزی» استثناء آن است!

شبی در باشگاه موسیقی شرق که عبدالوهاب گهگاه در آن برای حضار طراز اول این باشگاه آواز می‌خواند، با یکی از «پاشا» ها که وزیری از وزرای کابینه وقت بود، آشنا شد. وزیر آواز او را ستود. عبدالوهاب از او خواست که در وزارتخانه کاری به او بدهد. وزیر پذیرفت و گفت فردا اول وقت در کابینه او باشد.

آنشب عبدالوهاب طبق معمول، دیر وقت خوابید و از مادرش خواست که او را صبح زود بیدار کند؛ ولی فردا وقتی از خواب برخاست، دید ساعت یك بعد از ظهر است! عبدالوهاب یکبار دیگر با خشم و ناامیدی از خود پرسید: آیا تقدیر، دوست او یا دشمن اوست؟ آینده نزدیك پاسخ او را داد...

تابستان ۱۹۲۴ـ اسکندریه ـ کازینوی «سن استفانو»

گهگاه عبدالوهاب در مجالس و محافل خصوصی آواز می‌خواند. در آن تابستان، باشگاه «موسیقی شرق» در کازینوی «سن استفانو» جشنی برپا کرد که عبدالوهاب در آن آواز خواند. اواخر شب، یکی از دوستانش به او گفت:

ـ می‌دانی امشب در میان اعضای باشگاه، چه شخصیت مهمی به آواز تو گوش داده است؟ امیرالشعراء شوقی! او می‌خواهد ترا از نزدیك ببیند. بیا به او معرفی‌ات کنم....

عبدالوهاب نام این شاعر بزرگ معاصر را شنیده ولی تا آن شب او را ندیده بود. اشعار او را خوانده بود ولی خود شاعر را از نزدیك نمی‌شناخت. یادش آمد که همین شاعر باعث شد که استاندار قاهره نگذارد وقتی بچه بود، در تماشاخانه ،پیش پرده بخواند: ولی می‌دانست که فرصت آشنایی و دوستی با او بسیار مغتنم است.

عبدالوهاب آن شب با استقبال پرشور شاعر روبرو شد. امیرالشعراء شوقی به نظرش مردی آرام و معتدل و محبوب آمد چون از پیش خیال می‌کرد که وی مردی مغرور و مستبد و سختگیر است. شوقی وقتی عبدالوهاب را دید او را در آغوش کشید و گفت:

ـ وقتی کودك بودی، به خاطر مصلحت خودت نگذاشتم در تماشاخانه آواز بخوانی. با وجود تفاوت سنی بسیاری که میان عبدالوهاب و شوقی امیرالشعراء وجود داشت، آندو از آن شب دو دوست صمیمی جدایی ناپذیر شدند: دوستی پربرکتی که میان نابغه‌ی



شعر و نابغه‌ی موسیقی مصر برقرار شد. موسیقیدان شعر شاعر را جاودان ساخت و شاعر به موسیقیدان درس ادب و فرهنگ و معرفت آموخت.

قاهره ـ اکتبر ۱۹۲۴ ـ خیابان حلال

یك موسیقیدان روس به نام «شاتاروف» در قاهره می‌زیست که کلاس درس موسیقی داشت و اصول «هارمونی» و توزیع و تقسیم «ارکسترال» را تدریس می‌کرد. عبدالوهاب با یاری و راهنمایی امیرالشعراء نزد «شاتاروف» با اصول هارمونی و اداره «ارکستر» به شیوهٔ علمی آشنا شد.

۱۹۲۵ـ قاهره ـ خانهٔ روزایوسف و زکی طلیمات

این دو تن: روزا و زکی طلیمات دو هنرپیشهٔ معروف تآتر مصری بودند. روزا بعدها مجله «روزالیوسف» را بنیاد نهاد و «زکی طلیمات» از ناقدان برجستهٔ تآتر شد و آثار ارزنده‌ای در معرفی نمایشنامه‌های بزرگ جهانی در مطبوعات مصر پدید آورد.

«احسان عبدالقدّوس» نویسنده،روزنامه نگار و سناریونویس و داستان برداز معاصر مصری نیز فرزند روزا از شوهر اولش «عبدالقدّوس» است که او نیز هنرپیشه بود و بعدها در یکی از فیلمهای عبدالوهاب بازی کرد.

آن شب در خانهٔ روزا و زکی طلیمات، نویسندگان نامدار زمان به شام دعوت شده بودند: عباس محمود العقاد و ابراهیم عبدالقادر مازنی که کتاب «الدیوان» را با هم به تازگی نوشته بودند و شیوهٔ کهن اشعار امیرالشعراء را به باد انتقاد گرفته بودند و خواستار تجدید و تجدد در شعر عرب بودند. «احمد رامی» شاعر دیگر مصر که مترجم رباعیات خیام است و بسیاری از تصنیفهایی را که بعدها عبدالوهاب خواند، از اشعار اوست، نیز در آن میهمانی شرکت داشت. همچنین «محمد التابعی» ناقد هنری روزنامهٔ «الاهرام» که بعدها خود صاحب امتیاز مجلهٔ معروف «آخر ساعة» شد، در آن میهمانی حضور داشت عبدالوهاب هم از مدعوین این مجلس ادبی و شاعرانه و هنرمندانه بود ولی سن و سالش از همه کمتر بود. آن شب برای آنان خواند و تحسین همگی را برانگیخت.

دو روز بعد، همگی نویسندگان حاضر درآن جلسه، در روزنامه‌ها و مجلاتی که با آنها کار می‌کردند، هریك جداگانه و به شیوهٔ ویژهٔ خویش، عبدالوهاب و هنرش را ستودند و شخصیت او را تحسین کردند و او را جانشین برحق «سید درویش» (که در ۱۵ سپتامبر ۱۹۲۳ بدرود زندگی گفته بود) خواندند و تنها عیبی که «عباس محمود العقاد» از او گرفت، اعجاب امیرالشعراء نسبت به او بود. «عقاد» خود از شاعران نوپرداز آن روزگار مصر به شمار می‌آمد و بهمین دلیل با امیرالشعراء شوقی که شاعری سخت سنت گرا بود، سرناسازگاری داشت.

قاهره ـ ۱۹۲۶ ـ گروه هنری نجیب ریحانی و منیرة المهدیه

وقتی عبدالوهاب، خود را بقلم نویسندگان بزرگ معاصر خویش، جانشین «سید درویش» دید، تصمیم گرفت که راه او را در نوآوری موسیقی عرب ادامه دهد و بیش از آواز خواندن به ساختن آهنگهای نوبپردازد تا به راستی راه «سید درویش» را تکمیل کرده باشد و چندی بعد، نخستین «اپرت» خود را ساخت و گروه هنری «نجیب ریحانی» آن را اجرا کرد و با استقبال بی‌نظیر مردم رو به رو شد و همین استقبال و پیروزی، سبب گردید که گروه هنری موسیقی و هنرپیشگی «منیرة المهدیه» یکی از ستارگان آواز و بازی تآتر مصر که تماشاخانه‌اش از دیرباز رونق بسزایی در قاهره داشت، عبدالوهاب را به همکاری دعوت کند. عبدالوهاب با توصیه امیرالشعراء آن دعوت را پذیرفت و چندی بعد، اپرت «کلئوپاترا و آنتوان» را ساخت که خود با «منیره» آن را اجرا کرد و پیروزی بزرگی در موسیقی و هنر معاصر مصر به شمار آمد.

عبدالوهاب از آن پس نردبان پیروزی را با شتاب طی کرد. بزرگان زمان در مصر مانند محمد حسین هیکل پاشا (با حسنین هیکل اشتباه نشود) نویسنده کتاب محمد (ص) و سردبیر روزنامهٔ السیاسة، فکری اباظه سردبیر مجلهٔ المصور و چندتن از سیاستمداران عصر مانند نحاس پاشا، مکرم عبیدوعبدالعزیز البشری، همه از ستایندگان هنر و شخصیت عبدالوهاب شدند و ناگفته نگذاریم که معاشرت و همنشینی عبدالوهاب با امیرالشعراء شوقی نیز در شهرت و برجستگی نام و مقام هنری او تأثیر بسزا داشت و در ویلای زیبای این شاعر برکنارهٔ نیل بود که عبدالوهاب با بسیاری از مردان ادب و هنر و سیاست و اقتصاد مصر آشنایی و دوستی پیدا کرد و در همین خانه بود که عبدالوهاب با «سعد زغلول» رهبر استقلال مصر از نزدیك آشنا شد و مورد عنایت و محبت او قرار گرفت.

عبدالوهاب خود اعتراف کرده است که به مدرسه نرفته ولی سه مکتب بزرگ را دیده است. نخست مکتب قرآن در کودکی، آنگاه مکتب ادب در خانهٔ امیرالشعراء در جوانی، و سپس مکتب هنر در تماس با مردم از طریق باشگاهها و تماشاخانه‌ها و سفرها و سیاحتهایی که در کشورهای عربی و اروپایی داشته است. واپسین سفر او، به آمریکا بود که در سالهای اخیر بنا به دعوت دولت آمریکا صورت گرفت و در آنجا به او دکترای افتخاری موسیقی اهداء شد.

عبدالوهاب همه سفرهای خود را با اتومبیل یا کشتی انجام می‌داد زیرا از سوار شدن به هواپیما واهمه داشت؛ ولی در واپسین سفر خود که در واپسین سالهای عمرش به آمریکا صورت گرفت، ناچار شد برواهمه‌ی خویش غلبه کند و سوار هواپیما شود: برای اولین و آخرین بار....

ادامه دارد



● نگاهی به زندگی و دنیای داستایوسکی ـ (۲)

اگر «آنّا» نبود...

● سرگئی بلوف

● ترجمه یوسف قنبر

این طور به نظر می‌رسید که داستایفسکی کسب کنندهٔ شعشعه و ایمان ساده‌ای از آنای جوانش باشد. بنابراین تصمیم آنا به انتخاب نام سوفیا یا سونیا برای اولین دخترشان نباید تصادفی تلقی شود.

داستایفسکی در دوران نامزدیش به حدی شاد و سرشار از امید بود که هر زمان آنا به خاطر می آورد که چطور «پ.م.اولخین»، معلم رشته تند نویسیش، در موقع پیشنهاد شغلی با داستایفسکی نویسنده، او را به عنوان شخصی عبوس و افسرده توصیف کرده بود، از ته دل می‌خندید و همین خنده‌های آنا بود که داستایفسکی را متحول می ساخت.

عروس و داماد کاملا از یکدیگر رضایت داشتند و بجز دخالت بستگان داستایفسکی، که سایه شومی برزندگی آنا انداخته بودند، همه چیز بروفق مرادشان بود.

آنا به طورنامحدودی به وسیلهٔ پاشاواملیافیودوروونا مورد توهین قرار می گرفت. نتیجه این شد که هر چیزی که داستایفسکی در سال ۱۸۶۶ از «روسکی وستنیك» برای انتشار رمان «جنایت و مکافات» و همچنین از «استللوسکی» برای چاپ رمان «قمارباز» دریافت کرده بود مستقیما به جیب بستگانش سرازیر شد. از مدتها پیش آنا دریافته بود که داستایفسکی ابدا قادر نیست تقاضای کمك مالی کسی را رد کند و یا حتی حساب و کتاب درآمدش را داشته باشد. هر زمان که داستایفسکی اخم می کرد و ریشش را می کشید و درآمدهای دریافتی را بین مخارج عاجل و گوناگون تقسیم می نمود، دل آنا به رقت می امد، چون می دانست که علی‌رغم بزرگی درآمدهای دریافتی، در عرض دو سه روز آینده و بعضی اوقات درست روز بعد، چیزی از آنها برایش باقی نمی‌ماند. در آغاز انطباق به طریقهٔ غیرعملی داستایفسکی در امور خانوادگی برای آنا مشکل بود، ولی بعدها او پی برد که نبوغ و سادگی حالت عادی این مرد شگفت است. (در سال ۱۸۸۳ آنا خاطرات دکتر ریزن کامف همخانه داستایفسکی در دههٔ ۱۸۴۰ را می خواند و به توصیف دکتر از شوهرش به عنوان مردی مهربان، معتمد، سخاوتمند و کاملا ناتوان در راهبرد زندگی لبخند می زند، چون می داند که او تا پایان عمرش این چنین باقی ماند.)

آنا احساس می کرد که هادی زندگی شوهرش فقط یك چیز است ـ خدمت به نبوغش. در سال ۱۸۳۹ داستایفسکی به عنوان نوجوانی هیجده ساله به برادرش نوشته بود: «بشر معمایی است، معمایی که باید حل شود، و اگر تو تمام عمرت را صرف حل کردن این معما کنی، هرگز مگو که آن را به هدر داده ای. من درگیر حل این معما هستم، چون می خواهم یك انسان باشم.»

داستایفسکی سرنوشتش را پیش‌بینی کرده بود، چون تمام آثارش می‌بایست به معمای انسان و سرنوشت انسان اختصاص یابد. ولی او این معما را با گشادن اسرار شخصیت خارق العاده خود نیز حل نمود. زندگی او از کار خلاقه اش جدا شدنی نبود، او «در ادبیات می زیست»، نوشتن سرنوشتش بود و برای آن زندگی می کرد.

فقط برای پاشا و امیلیافیودوروونا زندگیش زنجیر پیوسته‌ای از شکست‌ها به نظر می آمد: حبس با اعمال شاقه، بیماری، تبعید، ازدواج ناموفق. ولی آنا می‌دانست که جریان خلاقیت در داستایفسکی حتی برای یك روز، یك ساعت و یا یك دقیقه هم متوقف نشده است. قدرت او به خلق آثار مختلف در شرایطی یأس آور به این معنا بود که او موهبت هنرمندانه‌اش را وظیفه‌ای در قبال نوع بشر و مسایل یومیه زندگیش را صرفاً وسیله‌ای برای انجام آن وظیفه به حساب می آورد. وقتی آنا به چشم خود دید که او توانسته است در عرض فقط بیست و شش روز و بیشتر به طریق ارتجال رمان قمارباز را خلق کند، به استعداد عظیم نهانی و نامکشوف او پی برد.

تحکم بستگان داستایفسکی ـ اساساً و خصوصاً به این خاطر که احتمال داشت زندگی خلاقه او را کوتاه کند ـ موجب دلسردی و هراس فراوان آنا بود، چون در آن لحظه از هشتم نوامبر ۱۸۶۶ که به داستایفسکی گفته بود که دوستش دارد و همه عمر دوستش خواهد داشت پی برده بود که مقدر چنین است که همسر نویسنده بزرگ شود. ما اساس این تصور را در رویدادی می یابیم که در یك شب بسیار سرد ماه نوامبر و در طی دوران کوتاه نامزدیشان در خانه آنا پیش آمد. داستایفسکی که ملبس به یك پالتو نازك پاییزی به دیدن آنا آمده بود سرما را تا بن

استخوانهایش احساس می کرد و از آن می لرزید و فقط پس از صرف دو لیوان چای داغ قادر شد که اندکی احساس گرما کند. معلوم شد که پاشا و امیلیافیودوروونا که نیاز به پول داشتند او را وادار کرده اند که پالتو زمستانیش را به گرو بگذارد.

ناگهان نامزدش به گریه افتاد و در خلال تشنجات ناشی از آن فریاد کشید که او ممکن است سرما بخورد و تلف شود. داستایفسکی از این عمل او به حیرت افتاد و گفت: «حالا مطمئنم که تو مرا دوست داری، تو نمی توانستی این طور گریه کنی اگر من برایت عزیز نبودم.»

از آن روز به بعد آنا دریافت که مجبور است برای داستایفسکی مبارزه کند و به سختی هم مبارزه کند. نخستین تصمیمی که او در این راستا گرفت این بود که آنها باید در اسرع وقت ازدواج کنند. او این طور استدلال می کرد که اگر بستگان نامزدش با خانواده جدید او روبه‌رو شوند مجبور خواهند شد که از شدت حرص و آز خود بکاهند. ولی مراسم ازدواج آنها به دلیل فقدان پول پی درپی به تعویق می‌افتاد. داستایفسکی تصمیم گرفت که به مسکو برود و از «م.ن. کاتکف»، سردبیر مجله «روسکی وستنیک»، مساعده‌ای برای انتشار آتی رمان «ابله» درخواست نماید.

دو نامه‌ای که از مسکو برای نامزدش می فرستد بین دو موضوع اعتقاد به او و خوشبختی مشترک آینده شان نوسان دارند: «... هر دقیقه به تو می اندیشم و ترا در ذهنم تصور می کنم. بله، آنا، ترا بسیار دوست دارم. امیدوارم که سال نو برایمان مبارک و میمون باشد و ما سعادتمند شویم. برای هدفمان دعا کن، فرشتهٔ من... من با تمام توانم کار خواهم کرد... دوستدار وفادار و تغییرناپذیر تو. من به تو اعتقاد دارم و برای تمام آینده‌ام به تو متکی هستم. همان طور که می‌دانی، شخص از دور بهتر می‌تواند خوشبختی خود را ارزیابی کند... دوست گرانبها و ابدی، آنـا... سرنوشت ما محترم است، ما اکنون پول داریم و در اسرع وقت ازدواج خواهیم کرد... چه قدر ترا دوست دارم، چه قدر بی نهایت ترا دوست دارم و این، چه قدر مرا شاد و خوشحال می کند... با چنین همسری چه طور می‌توانم شاد و خوشحال نباشم. دوستم داشته باش آنـا، من هم بی نهایت دوستت خواهم داشت.»

داستایفسکی ازدواجش با آنا را آغاز زندگی جدیدی به شمار می آورد. معنای عمیقی در این حقیقت نهفته است که او پانزدهم نوامبر ۱۸۶۷ را برای انجام مراسم ازدواجشان در کلیسای جامع «ترواپتسکو ـ ایزمایلو» تعیین کرد. او این تاریخ را هرگز از یاد نمی برد، چون در پانزدهم نوامبر ۱۸۵۴ بود که از زندان کیفری امسک آزاد شده بود. آنا حق تقدم گام گذاشتن برروی قالی مراسم ازدواج را به داستایفسکی تفویض کرد، چون برطبق یک رسم عامیانه روسی، گامگذار نخستین سرپرست خانواده به حساب می آمد. و جز این هم درست به نظر نمی‌رسید، چه طور آنا می توانست فرمانبردار او نباشد در حالی که او به معنا و هدف زندگیش تبدیل شده بود.

داستایفسکی از شادی می‌درخشید و دوستان و آشنایانش را به عروس معرفی می کرد و می گفت: «ببینید او چه زن زیبایی است. او شخصیتی عالی و دلی طلایی دارد.» پس از مراسم ازدواج آنا به همان تجربه وحشتناکی دچار شد که ده سال قبل عیسایوا، همسر نخستین داستایفسکی، به آن گرفتار شده بود. داستایفسکی پس از آن همه هیجانات، در یک روز واحد، مورد دو حملهٔ فرعی قرار گرفت آنا به خاطر می آورد:

«چه قدر تعجب کردم وقتی که متوجه شدم که در آن لحظه ابداً وحشتی به من دست نداد، هر چند بار اولی بود که یک حمله صرعی را مشاهده می کردم. بازوانم را به دور شانه های فیودور میخائیلوویچ گذاشتم و اورا با نیروی خود تا کاناپه کشاندم. ولی چه وحشتی به من دست داد وقتی که دیدم بدن بی حس شوهرم از کاناپه به طرف کف اطاق می لغزد و من فاقد نیروی کافی برای نگهداشتن آن هستم... گذاشتم فیودور میخائیلوویچ به کف اتاق بلغزد. سپس زانو زدم و در تمام مدت حمله، سرش را در دامنم نگهداشتم... کم کم تشنجات برطرف شدند و فیودور میخائیلوویچ به حال عادی برگشت... ولی چه قدر ناراحت شدم وقتی که دیدم ساعتی بعد او دچار حمله دیگری شده است. این دفعه حمله به حدی شدید بود که او دو ساعت پس از به هوش آمدن، همچنان از درد فریاد می کشید. این چیز وحشتناکی بود... چه شب وحشتناکی را گذراندم. برای اولین بار می دیدم که او به چه بیماری وحشتناکی گرفتار است. از گوش دادن به فریادها و ناله‌های پیوسته‌اش، از تماشای صورت رنجور و بیگانه‌اش، از دیدن چشمان خیره اش و از شنیدن سخنان غیرقابل فهمش داشتم متقاعد می‌شدم که شوهر محبوب و عزیزم دارد عقلش را از دست می‌دهد و این فکر چه وحشتی در من ایجاد می کرد...»

ولی در حالی که این حملات صرعی حس انزجار عیسایوا را تحریک می کردند و احتمالاً یکی از دلایل عدم موفقیت ازدواجش با داستایفسکی را فراهم می آوردند، آنا را به عزیزترینش نزدیکتر و وابسته تر می ساختند. نیم قرن بعد او به «آ. ایزمایلوف» نویسنده گفت: «من روزهای زندگی مشترکمان را به عنوان یک سعادت بزرگ و فوق العاده به خاطر می آورم. ولی گاهی اوقات کفارهٔ آن سعادت را با تحمل عذاب الیمی می پرداختم. بیماری وحشتناک فیودور میخائیلوویچ اقبال خوبمان را در هر لحظه ای از زندگی روزانه تهدید به نابودی می کرد... همان طور که می‌دانید برای علاج و یا جلوگیری از این بیماری راهی وجود ندارد. تنها کاری که از دستم برمی آمد این بود که یقهٔ پیرهنش را باز کنم و سرش را میان دستانم بگیرم... ولی مشاهدهٔ آن صورت کبود و متشنج و رگهای متورم و آگاهی به این که او رنج می کشد و من ابداً قادر به یاری رساندن به او نیستم، عذاب الیمی بود که با تحمل آن کفارهٔ سعادت بزرگی را می پرداختم که از محبوب او بودن و در جوار او زیستن در خود احساس می کردم...»

اما این بیماری صرع نبود که آنا را نگران می کرد: بزرگترین نگرانی او رابطهٔ آزاردهندهٔ داستایفسکی با بستگانش بود. آنها دیگر دشمنانش نبودند، بلکه تبدیل به دوستانی شده بودند که از بام تا شام اورا در محاصره خود داشتند. او با تأسفی تلخ شاهد محو تدریجی محرمیت شگفت روحی و معنوی ای بود که در طی کارشان برروی رمان قمارباز بین آنها به وجود آمده بود.

آنا احساس می کرد که آن مرحلهٔ سرنوشت ساز در زندگی مشترکشان فرا رسیده است که یا شرایط مساعد، ازدواجشان را به عشقی بزرگ و پرشور مبدل خواهد ساخت و یا شرایط نامساعد کار آن را سرانجام به جدایی خواهد کشاند.

خوشبختانه با یاری قدرت و ارادهٔ آنا از فاجعه اجتناب شد ـ قدرت و اراده‌ای که شگفت‌آور بود، چون همان طور که خود آنا اعتراف می‌کرد داستایفسکی از خیلی جهات هنوز کودکی بیش به حساب نمی‌آمد. او از تمام توانایی‌هایش استفاده کرد تا شرایط زندگیشان را تغییر دهد ـ ترتیب سفری به نقطهٔ بسیار دوردستی در خارجه را داد، به دور از مشکلات خانوادگی، به دور از بستگان مزاحم و خسته کننده، برکنار از زندگی آشفتهٔ سن پترزبورگ، و بالاخره به دور از دسترس از طلبکاران و همهٔ کسانی که همیشه به انحاء مختلف مترصد گرفتن پول از آنها بودند. عروس وداماد برای گرفتن مساعده ای جدید به دیدن «کاتکف» در مسکو رفتند. هیأت رئیسهٔ مجلهٔ «روسکی وستنیک» با پرداخت یک هزار روبل دیگر به آنها موافقت کرد و آنها شاد و خوشحال به سن پترزبورگ برگشتند. در واقع آنا به حدی شاد و خوشحال بود که حسادت خشنی را که داستایفسکی در مسکو به خاطر گفت و شنود نسبتاً طولانی و دوستانهٔ او با مرد جوانی در خانهٔ خواهرش «و.م. ایوانوا»، از خود بروز داده بود، فراموش کرد و یا بهتر است بگوییم که او این حادثه را از یاد نبرد بلکه با خود عهد کرد که دیگر از آن به بعد بهانه‌ای برای ایجاد چنان داد و بیدادی به دست شوهرش ندهد. ولی داستایفسکی ابداً قادر نبود این حادثه را از خاطر محو کند. چنین حادثه‌ای کاملاً برایش تازگی داشت. البته او از اعتنای «عیسایوا» به مدیر مدرسهٔ جوانی موسوم به «ورگونف» و توجه «سوسلووا» به دانشجویی اسپانیولی بنام «سالوادور» احساس حسادت کاملا موجهی می کرد، ولی هرگز و به هیچ‌وجه حسادتش را نشان نمی‌داد. اکنون حسادتش را با شدت و خشونت به همان آنایی بروز می‌داد که اطمینان داشت که فدایی اوست. او سعی کرد که احساساتش را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد تا به علت این امر پی ببرد. ناگهان اندیشه‌ای که در ابتدا متناقض می‌نمود به ذهنش رسید. این زمان او حسادتش را بروز داده بود شاید درست به این خاطر که اطمینان داشت که آنا فدایی اوست، برای آنا می توانست احساساتش را به طور آزاد و طبیعی و بدون هیچ گونه رادع و مانعی در معرض

تماشا بگذارد. آنا نخستین زنی بود که در کنار او احساس می کرد که انسان «زنده» ای است و این «زندگی زنده» گرانبهاترین خصیصه‌ای بود که او در انسان‌ها جستجو می کرد.

اما درست همان طور که «عیسایوا» و «سوسلووا» از این حقیقت در شگفت بودند که چرا داستایفسکی در برخورد با گرایش و توجه آنان به مردان دیگر نه تنها حسادتی از خود ابراز نمی کند بلکه درصدد تسلی دادن خاطرشان نیز برمی آید! او اکنون از این واقعیت در تعجب بود که به چه دلیل آنا باید در رویارویی با سرزنش‌های خشمناك و موهن و بی‌مورد او فقط به گریه بیفتد. او که بی درنگ به پوچی حسادتش پی برده بود چنان عمیقاً احساس ندامت و پشیمانی می کرد که آنای بیچاره خود را ناچار یافت که ساعتهایی را به تسلی دادن خاطرش سپری کند. به این سان نقش داستایفسکی از تسلی دهنده به تسلی شونده تغییر کرد.

این حادثه نتوانست روحیهٔ شاد و خوشحال آنا را اندوهگین و افسرده کند. مسأله اساسی این بود که آنها با پول دریافتی از مجله «روسکی وستنیك» قادر به رفتن به خارجه بودند. در مسکو آنا بار دیگر به این حقیقت پی برد که کناره‌گیری از اغیار برای مدت دستکم دو سه ماه هم که شده، چه قدر برای آن دو حیاتی و ضروری است. دیگر از آن احساس بیگانگی‌یی که در سن پترزبورگ به وجود آمده بود اثری باقی نمانده بود و می توان گفت که ماه عسل واقعی آنها در هتل «دوسو» مسکو آغاز شد. حتی وقتی آنا به یاد ابراز حسادت شوهرش می افتاد آن را جز دلیل عشقی پرشور نسبت به خود تلقی نمی کرد.

متأسفانه نقشهٔ آنها برای سفر به خارجه با مخالفتهای شدید بستگانشان در سن پترزبورگ رو به‌رو شد. شرط توافق آنها با این سفر نامقبول این بود که پول کافی برای دو سه ماه آینده در اختیارشان گذاشته شود. پرداخت پول به این بستگان و همچنین به طلبکاران مجله «دوران»، زن و شوهر را نیازمند چهارصد روبل دیگر برای انجام سفرشان می کرد. در این مرحله حساس آنا چنان نیروی عزم و اراده‌ای از خود نشان داد که نه تنها باعث تعجب بستگان و دوستان و آشنایان، بلکه سبب شگفتی شوهرش نیز شد. به خاطر داستایفسکی هرگز خطور نمی کرد که آنای عزیزش توانایی اتخاذ چنان تصمیم بزرگی را داشته باشد. آنا همه جهیزیه اش را از مبلمان و ظروف نقره و لباس تا خرده‌ریزهای دیگر به گرو گذاشت و با پول فراهم آمده زن و شوهر سرانجام در تاریخ چهاردهم آوریل ۱۸۶۷ به سفر خارجه رفتند.

بعدها داستایفسکی احساسات دلتنگ کننده‌ای را که درقبال این سفر داشته است برای «آپلون مایکف» چنین نقل می کند: «... من درحالی به این سفررفتم که دردلم احساس مرگ می کردم. حقیقت این بود که من به سفر خارجه ایمانی نداشتم، چون شخصاً براین باور بودم که زندگی کردن درکشورهای دیگر تأثیر معنوی سویی را دربرخواهد داشت. به علاوه اندیشه تنها بودن باموجود جوان و بی تجربه وشادی که مایل بود بامن به زندگی جهانگردی تن دردهد مرا زیاده ازحد نگران ومضطرب می کرد نگران ومضطرب ازاین که مبادا خلق بیمارگونه ام سبب شود که اوعقلش را از دست بدهد. ولی وقتی به بی مورد بودن نگرانی واضطرابم پی بردم که شخصیت اورا بیش ازحد تصورم عمیق ومقاوم یافتم...»

آنا درطی اقامتش درخارجه دفتر خاطراتی فراهم آورد که تأثرات روزانه اش را درآن یادداشت می کرد. به وسیلهٔ این دفتر یادداشتهای روزانه که درآن اغلب به شرح وقایع ظاهراً ساده وپیش پاافتاده می‌پردازد، ماپی می‌بریم که چه طور زن وشوهر تدریجا به یکدیگر وابسته شده و چگونه همفکری آسیب پذیر وشکننده، تبدیل به احساساتی ژرف و جدی می‌شود. (آنا که علاقه به جزئیات را از شوهرش کسب کرده بود بی درنگ به این حقیقت پی برد که هر اتفاق بی اهمیتی که درزندگی نویسندهٔ بزرگ رخ می‌دهد ممکن است روزی اتفاق بااهمیتی تلقی شود، چون آثار هنری دنیا ازهمین صحنه‌های ظاهرا کوچك و بی معنای زندگی خانوادگی وپامادهٔ خام حیات یومیه خلق می شوند.)

او همچنین به این واقعیت نیز پی برد که زندگی باداستایفسکی فقط متضمن نشاط وشادکامی نیست، بلکه مشکلات محرمیت بامرد نابغه‌ای رانیز شامل می‌شود. درزیرذره بین نبوغ داستایفسکی جزئیاتی که حیات یومیه را تشکیل می‌دادند به ساحات گسترده‌ای بسط می‌یافتند. چون مصایب ومرارت‌های زندگی تارهای سلسله اعصاب اورا به آن درجه‌ای از سایدگی وفرسودگی رسانده بودند که به محض تماس با وقایع دنیای خارج به ارتعاش درمی آمدند.

آنا برای ارتباط یومیه باداستایفسکی نیاز به یك روحیهٔ واقعاً قهرمانی داشت. گرچه اوآخرین تلاشش را به عمل می‌آورد که ازهرگونه عامل مرافعه برانگیز اجتناب نماید و آن را از بین ببرد، ولی همیشه دراین کارموفق نمی‌شد. با این وجود اوهرگز لب به شکایت وگلایه نمی‌گشود، چون خیلی خوب می‌دانست که داستایفسکی صادقانه وصمیمانه به اووابسته است واورا شدیداً دوست دارد، پس توفان بالاخره مرتفع می‌شد و داستایفسکی به نوبت خود مهر ومحبت وتوجهی نثار او می کرد که درگذشته به «عیسایوا» و یا «سوسلووا» اعطاء نمی کرد.

البته دردفتر خاطرات آنا به یادداشت‌هایی چنین بر می‌خوریم: «فیودور چنان به من خشم گرفت که من ازشدت عصبانیت سراپا لرزیدم» یا: «اوازکوره دررفت وسرم دادکشید» ویا: «اوناگهان اعلام کرد که من دارم با تلون‌مزاجم زندگی مشترکمان را ازبین می‌برم». ولی حتی درهمین لحظات هم که آنا خونسردیش را ازدست می‌داد نه تنها به توصیف شوهرش به عنوان فردی «زودرنج» و «کم حوصله» اکتفا می کرد بلکه اغلب می‌نوشت: «من از دست خودم عصبانی هستم، این منم که همه این دعواهای بی فایده را به راه می‌اندازم. من شوهر بسیار خوبی دارم که مرا خیلی زیاد دوست دارد ومن همیشه ناراحتش می کنم.»

آنا برای آرامش خیال داستایفسکی رنجشها وغمهایش را ازخاطر می‌زدود. اوتصویر ثابت شوهرش را باکمال صداقت وصمیمیت چنین ترسیم می کند:

«چه قدر من خوشبختم وچه شوهر خوبی ومهربانی دارم وچه قدر به او علاقمندم.» وچنین قضاوتی زمانی شگفت‌آور به نظر می‌رسد که ما از مشکل دیگر شوهرش یعنی شور وعلاقه آزاردهنده‌اش به بازی «رولت» سخن به میان آوریم. علاقه‌ای که اوبه این بازی داشت به مراتب وحشتناکتر ازمرض صرعش بود. (آنا خودرا به طریقی تسلیم مرض صرع شوهرش کرده بود و آن را بهایی محسوب می‌داشت که می‌بایست درازای نبوغش پرداخت می‌شد.)

موجد اصلی علاقهٔ داستایفسکی به بازی «رولت» فقر بود. او درتمام عمرش مشکلات مالی داشت وتقریبا ازمحالات خواهد بود که نامه‌ای درتمام مکاتباتش بیابیم که درآن سخنی ازپول به میان نیامده باشد، دراین نامه وامی درخواست می کند، درآن نامه وامی را اداء می کند ودرنامهٔ سوم طرحی رؤیایی می ریزد بلکه پولی به دست آورد. این به آن معنا بود که داستایفسکی همیشه این عذروبهانه را دراختیار می‌داشت که اگر تحت فشار مالی قرار نمی گرفت هرگز به قمار رو نمی آورد.

مخل اندیشهٔ خلاقش این شده بود که چگونه مکنت کافی به دست آورد تابا آن قروضش را بپردازد، آیندهٔ مالی فرزندانش را تأمین کند وبالاخره مانند تورگنیف وتولستوی با آرامش ودقت ووقت کافی روی کتابهایش کار کند.

ولی داستایفسکی ازبازی رولت به عنوان «نیاز طبع» خود نیز یاد می کند واین اعتراف مهمی است! بازی رولت تدریجا تبدیل به «هدف» شد ونیاز به پول که بهانه‌ای بیش نبود دردرجهٔ دوم اهمیت قرار گرفت.

تب قمار ـ قمار به خاطر شکنجهٔ شیرینی که عرضه می کند ـ قسمتی از «طبع» وسیرت نویسنده‌ای بود که دوست داشت سرفرود آورد وبه درون هاویه خیره شود. بی‌جهت نبود که او به این ابیات پوشکین علاقه داشت:

درازای همه مصایبی که بلیه پدید می‌آورد
برای دل فانی بشر
لذات شگفت انگیز واسرار آمیزی دربرداری
بشارت وامید ابدیت...

داستایفسکی خود به این نکته پی برده بود که علاقه‌اش به قمار صرفاً ازوسوسهٔ «بردوباخت» سرچشمه نمی گیرد، بلکه ریشه درتمایلی نیز دارد که هدفش به چالش طلبیدن سرنوشت ودهن کجی کردن به آن است. اوکه برای ارضای این تمایل ازهرکس حتی ازدشمن دیرینه اش «ایوان تورگنیف» پول قرض می کرد، زمانی هم که مبلغ معتنابهی درقمار می برد، آن قدر به بازی ادامه می‌داد که دیگر حتی یك کوپك و یا چیز قابل رهنی برایش باقی نمی‌ماند.

برای داستایفسکی بازی «رولت» نوعی وزنهٔ تعادل غیر منطقی برای زندگی رنجبارش به حساب می‌آمد.

اوازمرز چهل سالگی گذشته بود. اوده سال ازعمرش را درزندان وتبعید به هدر داده بود.

او برروی سکوی اعدام قرار گرفت وطعم انتظار مرگ را چشیده بود. ازدواج نخستین اوبا شکست روبرو شده بود واواکنون فرزندی ازآن خود نداشت، وبالاخره تاگلوگاه درقرض غوطه ورو به طور دردناك و وخیمی هم بیمار بود. ولی مشکل اصلی چیز دیگری بود.

درحالی که جمجمه‌اش مالامال ازاندیشه‌های خلاقه بود، تاکنون توانسته بود فقط به یکی ازآنها عینیت بخشد ـ رمان ـ «جنایت ومکافات». آیا اوموفق خواهد شد که طرحهای بزرگش را ازقوه به فعل آورد؟

آنا بی درنگ احساس کرد که برای داستایفسکی بازی «رولت» فقط وسیله‌ای برای فرار اززندگی روزمره نیست بلکه منشاء الهام نیز میباشد. پس ازهر باخت سنگین، داستایفسکی خود را درکارش مستغرق میکرد واوراق متعددی ازداستانهای عالی بوجود می‌آورد.

آنای بیست ساله که به علت علاقهٔ شوهر نویسنده‌اش به بازی «رولت» پی برده بود، با این که خوب می‌دانست که این علاقه دایماً خانواده‌اش را درمعرض خطر فقر قرار میدهد، نه تنها اورا ازپرداختن به بازی مورد علاقه‌اش دلسرد نمی کرد بلکه برعکس زمانی که دید کار او برروی رمان «ابله» پیشرفتی ندارد او را تشویق نیز کرد: کدام زنی جسارت وتیزاندیشی برای چنین خطر کردنی دارد؟ و حق هم با اوبود! پس ازبازی «رولت» داستایفسکی توانست تقریباً صدصفحه ازرمان را بدون وقفه بنویسد. مسأله‌ای که دراین جا باید به عنوان جملهٔ معترضه مطرح شود، این است که احتمالاً آنانیز همچون شوهرش ازحس قبل ازوقوع برخوردار بوده است ـ دست کم این نکته‌ای است که دخترش، «لوبو داستایفسکایا» در کتابش موسوم به «داستایفسکی ازدیدگاه دخترش» کرارا به آن اشاره می‌کند.

آنا همه متعلقاتش را بی سروصدا به گرو گذاشت وقتی شوهرش همین کار را باحلقهٔ ازدواج وگوشواره‌هایش انجام داد، ابداً شکایتی نکرد.

او ازاین لحاظ تن به این فداکاری بزرگ می‌داد تاشوهرش بتواند خود را به کنار میز قمار برساند واین هم برای داستایفسکی تازگی داشت، چون «سوسولوا» علاقه اورا به بازی «رولت» وسیله‌ای برای ثروتمندشدن ویانشانه‌ای ازضعف وناتوانی به حساب می‌آورد.

آنا برای شکوفا شدن نبوغ خلاقهٔ شوهرش ازهیچ اقدام وتلاشی دریغ نمی کرد و آمادهٔ هر نوع فداکاری درراه داستایفسکی بود، چون خوب می‌دانست که:

«کافی است که فقط یکبار کلمهٔ مقدس لمس کند
گوشی را که هم‌آهنگ آسمانهاست،
تاروح شاعر چابك از جا بجنبد

و همچون عقابی که تازه بیدار شده باشد به پرواز درآید.»

میل مقاومت ناپذیر داستایفسکی به خلاقیت سرانجام برهمهٔ وسوسه‌ها چیره می شد و شعلهٔ تطهیر کنندهٔ وجدانش هرچه شدیدتر می سوخت تا دنیای درونش را ذوب کند و به آن شکلی تازه بخشد.

این چیزی بود که همیشه اتفاق می افتاد، ولی قبل از این که اتفاق افتد آنا می بایست بار رنج فراوانی را به دوش کشد. با وجود این او هرگز دربارهٔ شوهرش شکایت نمی‌کرد. چون بازی «رولت» را هم، مثل بیماری صرع، بهای نبوغ او محسوب می‌داشت.

توصیف دقیق آنچه که او در سالهای نخستین ازدواجش به خاطر عشق اسفناك و شکست ناپذیر شوهرش به قمار، تحمل می کرد غیرممکن می نماید. دانایی دل مهربان او در این نکته نهفته بود که به رغم جوانیش او نه تنها به شوهرش کمك کرد و او را بالاخره نجات داد، بلکه تمام توانش را نیز متمرکز می ساخت تا پس از هر باختی در قمار، به تسلی خاطر داستایفسکی بپردازد.

درست به همان گونه که «سونیا مار مالادوا» سرانجام راسکلنیکف را با حربهٔ خضوع و خشوع به تسخیر خود درآورد، آنا نیز توانست داستایفسکی را برای همیشه از عشق فاجعه آمیزش به قمار آزاد کند. داستایفسکی خیلی خوب می دانست که این آزادی را اساساً مدیون آنا و شکیبایی و شجاعت و شرافت بخشندهٔ اوست. به او این گونه می نویسد: «من این یاری تو را هرگز از یاد نخواهم برد و همیشه دعایت خواهم کرد، فرشته من. اکنون من کاملاً به تو تعلق دارم، در حالی که درگذشته جان و روحم به آن فانتزی لعنتی (قمار) تعلق داشت.»

آنا درست تشخیص داده بود که قمار استعداد نوشتن داستایفسکی را تحریك می کند؟ داستایفسکی خود متوجه ارتباطی مستقیم بین محرکات خلاقه‌اش و آن «فانتزی لعنتی» شده بود. در یکی از نامه ها پس از تشریح باختهایش برای آنا، از این بدشانسی اظهار خوشحالی می کند، چون اندیشهٔ جالبی برای داستانی را به او القاء کرده است: «... چند روز پیش اندیشهٔ جالب و در عین حال مبهمی به ذهنم خطور کرد، که درآن زمان قادر به رفع ابهامش نبودم. البته اکنون این اندیشه دیگر برایم کاملا روشن و واضح است. اندیشهٔ مزبور در حدود ساعت نه که من در قمار باخته و برای قدم زدن به خیابان رفته بودم به سراغم آمد. درست همان طوری که در شهر «وایزبادن» و پس از باختی در قمار، طرح رمان جنایت و مکافات را در ذهنم ریختم...» و به این نحو جنین رمان «ابله» منعقد شد. داستایفسکی آگاهانه تلاش عظیم خلاقه‌اش را با علاقهٔ دیوانه وارش به قمار مرتبط می ساخت: «خطر کرد، همان طور که من در بازی رولت خطر می کنم.»

تجربیات خسته کنندهٔ بازی «رولت» سبب شد که داستایفسکی و آنا بیشتر از گذشته جذب یکدیگر شوند. سالها بعد داستایفسکی در نامه هایش به این نکته کرارا اشاره می کرد که او احساس می کرد به خانواده‌اش «چسبیده» است و تحمل جدایی کوتاه را



هم ندارد. ولی جذب نهایی پس از فقدان اسفناکی پیش آمد. در شهر «جنواو» در ماه مه ۱۸۶۷ «سونیا»، نخستین فرزند داستایفسکی، پس ازیك سرماخوردگی شدید در سن سه ماهگی بدرود حیات گفت.

تولد نخستین فرزند، داستایفسکی را با دنیای جدیدی از افکارو احساسات آشنا ساخته بود که تا آن موقع برایش کاملا ناشناخته بود. بله، رؤیایش بالاخره به واقعیت پیوسته بود و او پدر شده بود. از همان روز نخست داستایفسکی با تمام قلب وروحش این بچه را به عنوان یك انسان، به عنوان یك انسان برابر و به عنوان یك انسان بالغ آتی دوست داشت. او باکی نداشت از این که در ابراز علاقهٔ رقت آمیزش نسبت به بچه نامعقول به نظر آید. هر روز وظیفهٔ قنداق کردن و سایر وظایف نگهداری از بچه را با کمال رغبت به عهده می گرفت و ادعا می کرد که بچه از هم اکنون شخصیتی از آن خود دارد و او را خوب می شناسد. مرگ دختر کوچولو والدینش را در یأس و ناامیدی غرقه کرد ـ آنا بار دیگر خود را ناچار یافت که به تسلی دادن خاطر شوهرش بپردازد. ولی این زمان داستایفسکی تسلی پذیر نبود، هیچ «نظام دنیوی» نمی توانست این ضایعهٔ عظیم را جبران کند و هیچ «بهشت زمینی» قادر نبود قلب پدری را که نخستین فرزندش را از دست داده بود تسکین دهد. آنا می نویسد: «فیودورمیخایلوویچ او را بیش از هرچیز دیگر دنیا دوست داشت و می‌گفت که در کنار او احساس خوشبختی شگفت آوری می‌کند. مرد بیچاره! اندوهش بیش از حدی است که من قادر به وصفش باشم. تنها تسلی خاطر او این است که ما صاحب فرزند دیگری خواهیم شد...»

در شهر «درسدن»، در چهاردهم سپتامبر ۱۸۶۹ دختر دوم آنها به دنیا آمد. او را «لوبوو» (عشق) نام گذاشتند. خورشید شادی و سرور بار دیگر در خانواده آنها طلوع کرد. داستایفسکی به نحوی استثنایی نسبت به دخترش مهربان بود. از او مواظبت می کرد، استحمامش می کرد، او را در آغوش می گرفت و برایش لالایی می خواند و به حدی از این فعالیتها لذت می برد که به «ن.ن. استارکف»، نقاد معروف، این طور نوشت: «آه، چرا شما متأهل نیستید و فرزندی ندارید، نیکلای نیکلایویچ ارجمندم. من سوگند می خورم که سه چهارم شادی زندگی در همین وجود داردو باقی فقط یك چهارم آن را تشکیل می‌دهد.»

ادامه دارد

پیرامون موسیقی سنتّی ایران و تطوّر آن

● دکتر داریوش صفوت

■ موسیقی باید جنبه عبادی داشته باشد، در غیر اینصورت بی‌اعتبار خواهد شد

■ دکتر صفوت: در دنیای قدیم سه نوع موسیقی وجود داشته است:
موسیقی هند، موسیقی چین و موسیقی ایران

■ در زمان حضرت زرتشت موسیقی ایران با سرود گاتها و آهنگ همراه، و هدفش انتقال اندیشهٔ گفتار نیک، پندار و کردار نیک بوده است.

ساز و سخن

در اواخر فروردینماه امسال در تالار اقبال لاهوری دانشگاه علوم پزشکی شیراز به همت بخش موسیقی واحد فوق برنامهٔ این دانشگاه دومین برنامهٔ «ساز و سخن» به اجرا درآمد. این برنامه که هدف آن بالا بردن سطح اطلاعات و اندیشه فرهنگی ـ هنری دانشجویان دانشگاه در زمینه هنر اصیل موسیقی ایرانی بود با همکاری یکی از استادان برجستهٔ موسیقی ایران آقای دکتر داریوش صفوت و گروه نوازندگان مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایران دو شب پیاپی (۲۹ و ۳۰ فروردینماه) به اجرا درآمد. در این گزارش مختصر که از سوی واحد فوق، در اختیار سرپرست اطلاعات در فارس نهاده شده گوشه‌هایی از بیانات دکتر صفوت آمده است. به امید این که در فرصت مقتضی متن سخنرانی ایشان که شرح و توضیحات نسبتاً مبسوطی پیرامون «موسیقی سنتی ایران» می‌باشد، به صورت مقاله‌ای مفصل چاپ و در دسترس علاقمندان قرار گیرد.

دکتر داریوش صفوت سخنرانی خود را پیرامون «موسیقی سنتی ایران و تطور آن» از ابتدا تاکنون ایراد کرد. بنا به گفته سخنران، موسیقی در دنیای قدیم سه نوع بوده است: موسیقی هند، موسیقی چین، و موسیقی ایران که البته قدمت یکی بر دو موسیقی دیگر را نمی‌توان مشخص کرد و از آنجا که بحث موسیقی هند و موسیقی چین در این رشته از گفتار موردنظر نیست، به بحث و گفتگو پیرامون موسیقی ایران پرداخته می‌شود، موسیقی ایران تاریخی بس طولانی دارد در زمان حضرت زرتشت موسیقی با سرود گاتها و آهنگ همراه بوده است که هدف از این موسیقی انتقال اندیشه زرتشت گفتار نیک، پندار نیک و کردار نیک بوده است. به طور کلی موسیقی قدیم ایران ریشه‌ای بسیار عمیق در فرهنگ سنتی ایران داشته است، تحقیقات انجام شده در این زمینه بیانگر این حقیقت هستند که قدیمترین کتب و آثاری که از موسیقی برجای مانده است متعلق به اندیشمندانی چون استاد عبدالقادر مراغه‌ای صاحب کتب بحورالالحان و شرح ادوار، ابن‌سینا صاحب کتاب الموسیقی الکبیر، صفی‌الدین ارموی، و فارابی بوده است که از حافظان قرآن بوده‌اند یا اندیشه آنها در مورد موسیقی از فرهنگ قرآنی مایه می‌گرفته است. نتیجه این که موسیقی سنتی ایران از فرهنگ قرآنی نشأت می‌گیرد و به تعبیر خواجهٔ شیراز که خود حافظ قرآن بوده است «هرچه کردند، همه از دولت قرآن کردند». موسیقی سنتی ایران بر فکر و اندیشه مبتنی است و در این باره هم متفکر و عارف بزرگ و نامی ایران مولانا جلال‌الدین رومی گفته است:

ای برادر تو همه اندیشه‌ای
مابقی تو استخوان و ریشه‌ای

موسیقی سنتی ایران حالتی روحانی داشته است و بعد از اسلام توحیدی‌تر و روحانی‌تر شده است.

اثرات موسیقی در اجتماع پرتکاپوی امروز اجتناب‌ناپذیر است. و باید به منظور پی بردن به اثر موسیقی در اجتماع، روشی اتخاذ گردد. مهمترین روش در این مورد روش شناخت عِلّی است که از طریق آن بتوان از اثر پی به مؤثر برد. این روش، روش استقرایی است که همان روش شناخت جهان هستی است. روشی که می‌توان به وسیله آن از جزء به کل پی برد یکی از روشهای تحقیق قرآن نیز همین است.

اثر موسیقی از چند جنبه می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد که عبارتند از:

۱ـ زمینه اجتماعی و اقتصادی.
۲ـ زمینه دین و اخلاق.
۳ـ در زمینه قومیت و ملّیت و اسلام.

اول، جنبه اجتماعی واقتصادی: در این زمینه موسیقی مناسب، باعث تسهیل شرایط کار می‌شود و به سالم‌سازی محیط کار کمک می‌کند. باعث رفع خستگی ناشی از ازدیاد کار می‌شود و در نهایت به ازدیاد تمرکز فکر نیز کمک می‌کند.

دوم، جنبهٔ قومی و ملی موسیقی: این جنبه از موسیقی قلمرو بسیار وسیع و پهناوری را به خود اختصاص می‌دهد. موسیقی باید باعث ترویج فرهنگ ملی شود. موسیقی باید بتواند زبان و روح ملی را تقویت کند. موسیقی در حیات و زندگی فردی از همان آغاز کودکی و زندگی شیرخوارگی و گهواره‌ای با نوای لالائی مادر آغاز می‌شود و سیر خود را به تدریج در مراحل مختلف عمر ادامه می‌دهد. در مراحل جوانی و نوجوانی در فرهنگ ملی ما موسیقی زورخانه‌ای وجود دارد این موسیقی براساس مکتب انسان‌سازی و از روی خرد و اندیشه ساخته شده است و افرادی مثل قیس صفاری که از خردمندان و اندیشمندان زمان بوده‌اند این موسیقی را پایه گذاشته‌اند، به هر حال این موسیقی از فلسفه خاص خود برخوردار است و آن نیز سیر تکاملی خاص خود را دنبال می‌کند که با نقالی، پرده‌داری، و شاهنامه خوانی به این سیر تداوم می‌بخشد. آن جنبه از موسیقی که به ترویج و فرهنگ ملی کمک می‌کند مقولات زیر را در بر می‌گیرد:

عشق به وطن، دفاع از مظلوم در مقابل ظالم، تجلیل از قهرمانان، (که بخصوص تجلیل از قهرمانان بسیار مورد توجه است و سکوت در این مورد خیانت محسوب می‌شود)، آموزش تاریخ نیاکان و... تقویت ترویج زبان.

باید توجه داشت که موسیقی انواع مختلفی دارد و شناخت جلوه‌های مختلف آن باید مورد توجه قرار داده شود:

۱. غنای حرام: یعنی این نوع موسیقی علیرغم طرب‌انگیز و خوش صدا بودن تنها به منظور لهو و لعب به کار گرفته شود.

۲. غنای مشکوک: که اثر آن بر روی شنونده دقیقاً قابل تشخیص نیست و نمی‌توان پی برد که این نوع موسیقی چه احساسی در شنونده برانگیزد. در حرام بودن یا حرام نبودن آن مردد هستیم.

۳. غنای ممدوح: این نوع موسیقی مؤثر و مفید است و در اعتلای فرهنگی نقش مهمی دارد و نمی‌توان از آن گذشت.

موسیقی در انواع مراسم شادی و جشنها به کار گرفته می‌شود همچنین در انواع مرثیه‌ها و نیز در قرائت قرآن، به مقاصد تزکیه نفس و تذهیب نفس به کار برده می‌شود.

سوم، موسیقی ازجنبه دین واخلاق: یکی از اهداف موسیقی دور شدن از جسم و حالات نفسانی است. دور شدن از هوا و هوس و حرکت به سوی خداست، حالات نفسانی را می‌توان با هنرهای ظریف

■ قدیمی‌ترین کتب و آثار به جا ماندهٔ موسیقی ایرانی متعلق به اندیشمندانی مانند عبدالقادر مراغه‌ای، ابن‌سینا، ارموی و فارابی بوده که یا از حافظان قرآن بوده‌اند و یا اندیشهٔ آنها در مورد موسیقی از فرهنگ قرآنی مایه می گرفته است.

■ موسیقی باید بتواند باعث ترویج فرهنگ ملّی‌شود و آن را تقویت کند.

■ موسیقی زورخانه‌ای ما که در ایام جوانی بیشتر از آن استفاده می‌شود براساس انسان‌سازی و از روی خرد ساخته شده و اندیشمندانی مانند قیس صفاری آن را پایه گذاشته‌اند.

مثل خوشنویسی و سوزن‌زنی تعدیل نمود. حالات نفسانی را در موسیقی می توان به کمك موسیقی‌های رمانتیك یا رویائی تعدیل کرد. همانطور که گفته شد موسیقی سنتی ایران براساس فرهنگ قرآنی بنیاد یافته است. کلام خداست که می گوید: «از روح خودم در تو دمیدم.» پس ما حق داریم بگوئیم از او هستیم و باید به جهت او باز گردیم. تنها انسانهایی به سوی خدا باز می گردند که تقوی پیشه کنند. یعنی انسانهایی که عملشان صالح باشد، در ترجمه یکی از آیات قرآن آمده است که: «ای نفس مطمئن، تو می توانی برگردی به سوی خدا، این هنگامی است که تو از رحمت خدا راضی و آسوده هستی و خدا هم از تو راضی باشد» و این گفته که «اگر معبود تو من (خدا) باشم می توانی در جنت من وارد شوی، این سیر حرکت انسان خاکی به سوی آفریدگار نیز در موسیقی توجیهی مشخص و معین دارد به این صورت که موسیقی از درآمد و پیش درآمد شروع می شود، پیش درآمد و درآمد قسمت ربوبی است، یعنی بیان این مطلب که بشر از مبداء خداست، از او جدا می شود و در این دنیا حیات مادی را شروع می کند در اینجا سیر نزولی پیدا می کند و این برای بشر بسیار دردناك است. همه کشمکشها و کوششهایی که در طول حیات زندهٔ خود انجام می‌دهیم برای پیوستن به اوست. «فرود» جایی است که زندگی می خواهد تمام شود و منتظریم برای کسب لبیك. با تلاش و کوشش به زندگی هیجان می بخشیم. هیجانی توام با فروتنی و تقوی که قسمت اوج موسیقی است. اوج قسمت دوم نوازندگی در دستگاه موسیقی است که شنونده را دچار هیجان و شور می کند یعنی همان شور و هیجان زندگی که در قرآن نیز گفته می شود بر گرد بسوی من، من از تو راضی هستم.

به مصداق این بیت از غزلیات خواجه بزرگ شیراز:

مزرع سبز فلك دیدم و داس مه نو
یادم از کِشته خویش آمد و هنگام درو

اگر کسی خوب کاشته باشد خوب هم درو می کند و فتح فیه من عبادی وقتی به جنت رسیدیم بالاتر از آن رضایت پروردگار است و پس از آن آماده می شویم برای لقاءالله یعنی رسیدن به وصال حق. به طور خلاصه، اوج مرحلهٔ موفقیت به شهرت و لذت است و لازمه آن داشتن تقوی است و در این مرحله است که حالات شعف و هوا و هوس از بین می رود. مرحلهٔ اوج، اگر توام با جلوه فروشی و نمایش باشد از تقوی و فروتنی به دور است. این کیفیات روحی در کار نوازندگی قابل تشخیص است و در اینجا نیز بازهم از شعر خواجه بزرگ شیراز مصداق می آوریم که:

جلوه بر من مفروش ای ملك الحاج که تو
خانه می بینی و من خانه خدا می بینم

ما در برابر عظمت خدا هیچ هستیم، خدا بر بنده خود برحق است، در صورتی که اعمالمان صحیح باشد به سوی خدا بازمی گردیم در غیر اینصورت به عذاب الهی گرفتار می شویم. زندگی پر از فراز و نشیب و اوج و حضیض است. برای رسیدن به لقاءالله باید تقوی داشته باشیم. قسمت آخر موسیقی زنگ است، زنگ می گوید اگر خوب زندگی کنی، آخر سر شادی نصیبت می شود، زنگ قطعه‌ایست تند و نشاط انگیز که وعده و وعید زندگی می دهد. اما باید در نظر داشت که این مراحل در موسیقی باید متکی به فرهنگ قرآنی باشد. زمانی که به مرحلهٔ نفس مطمئنه رسیدیم، مرحلهٔ ظهور شادی واقعی است و زندگی واقعی آنوقت است. شادی واقعی برای رسیدن به لقاءالله. ما از خدا هستیم و بسوی او باز می گردیم. عافیت برای متقین است. افراد متقی عاقبت به خیر می شوند و این کلام قرآن است که می گوید:

عزیزترین شما نزد خدا پرهیزکارترین شما هستید.

از جنبهٔ نظامی نیز کاربرد موسیقی در جهان اجتناب ناپذیر است. در موسیقی نظامی از سازهای طبل، کوس و کرنا، همچنین به منظور دفاع از وطن و بعضی آئین‌ها و رسومات خاص استفاده می شود...

موسیقی امروز ما که تا این حد رسیده است باید از این مرز نیز بگذرد و فراتر رود موسیقی نیاز به نوآوری دارد و اصولاً آئین خلقت، آئین نوآوری است. نوبت کهنه فروشان درگذشتـه است و باید طرحـی نو براندازیم. به طور کلی جدید بودن برای انسان لذت بخش است اما باید این نکته را در نظر داشت که نوآوری نیازمند آموزش است و آموزش نیازمند ریاضت کشیدن و ریاضت کشیدن از کیفیات ضروری هرگونه آموزش علمی و حرفه‌ای است. فارابی نیز در میان اندیشه‌های خود در امر آموزش، از ضرورت ارتیاض مکرراً صحبت کرده است...

موسیقی در مطالعهٔ فلاسفه و اندیشمندان قدیم ایران از جنبه دیگری نیز مورد مطالعه قرار گرفته است که ارتباط آن با عناصر چهارگانه بدید آورنده عالم هستی یعنی آب، آتش و هوا و خاك است. به طور خلاصه کیفیت هر یك از این عناصر در رابطه با موسیقی به شرح زیر است:

اول عنصر خاك: اثر خاك اصالت و فروتنی است. موسیقی باید خاکی باشد و از کبر و غرور مبری باشد در اسلام کفر با غرور متقابل است، موسیقیدانی که دچار غرور شود فطرت موسیقی‌دانی خود را از دست می‌دهد، فروتنی و کبر ضد یکدیگرند، هنر بر اساس تضاد بوجود می‌آید... در هنرها هم زیبائی و هم زشتی وجود دارد، خداوند جمال است و مظهر زیبائی. هنرهای زشت به انجام کارهای پلید و شیطانی می پردازد که در اینجا تفاوت بین شیطان و رحمان را آشکار می سازد. شیطان به فکر خودش است و آن که رحمانی است، من را فراموش می کند...

دوم عنصر آب: خصوصیت آب نفوذ کردن است. جلو آب را نمی توان گرفت، آب در حال حرکت است و در حرکت خود مارپیچی پیش می‌رود تا سرانجام راه خودش را بازیابد. خصوصیت دیگر آب آنست که تبخیر می شود و به صورت ابر به آسمان می‌رود. ابر دوباره باران می شود و به صورت آب روی زمین جاری می گردد.

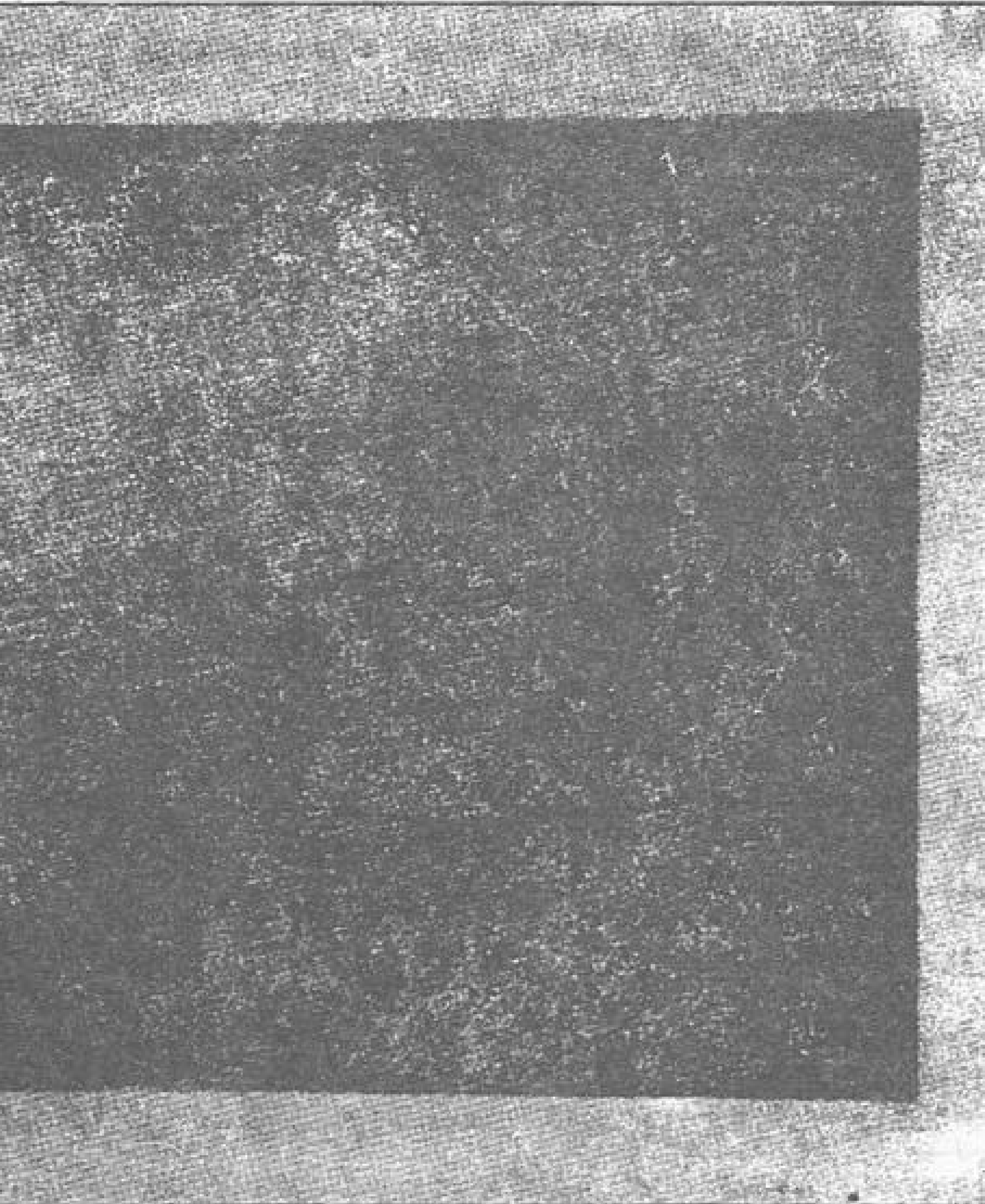
سوم عنصر هوا: هوا چند جنبه دارد. هوا بر همه چیز محیط است، موسیقی هم همه جا وجود دارد. موسیقی از ترکیب اصوات و امواج هوا به وجود می آید. ملکول‌های هوا را به هم می‌زنیم و به گره هایی تبدیل می کنیم. همینطور که هوا برای جسم لازم است موسیقی هم برای روح لازم است. به همین دلیل باید به پاك و ناپاك بودن آن توجه داشت.

چهارم عنصر آتش: آتش نمودار تعالی طلبی است. در هر چه آتش باشد به صورت سمبولیك نوعی تعالی طلبی وجود دارد. در موسیقی هم می توانیم وجود این عنصر را پیدا کنیم: حرکت آتش به سوی بالا است اگر جلو حرکت آنرا بگیرند خاموش می شود موسیقی باید به قصد حرکت ملکوتی و رو به بالا باشد. موسیقی باید جنبهٔ عبادی داشته باشد در غیر اینصورت بی اعتبار خواهد شد. نور و حرارت و دود سه خاصیت آتش هستند. نور روشن می کند، حرارت گرما بخش زندگی است، دودِ آنهم تیره و ظلمانی است باید دود آن را خارج ساخت و از نور و حرارت آن استفاده کرد. به همین دلیل گفته‌اند از هوش مؤمن بترسید زیرا که مؤمن از نور خدایی بهره می گیرد. موسیقی از نور الهی استفاده می کند. چهار مضراب شعله و حرارت موسیقی است. دودِ آن مال‌پرستی و مال‌اندوزی و... خانه خریدن است که باید از آن اجتناب ورزید.

موسیقی کاربردی وسیع دارد و ابعاد آن در زندگی بی انتهاست. موسیقی در رادیو و تلویزیون به صورت سرود، در مراسم رسمی و سیاسی، در مراسم اجتماعی گوناگون، موسیقی شاد برای مجالس نشاط‌انگیز مورداستفاده است. کاربرد دیگر موسیقی آنست که از طریق آن می توانیم خودمان را به دنیا معرفی کنیم و از این طریق تمدن خود را به دنیا معرفی نمائیم. موسیقی‌یی که بیان کنندهٔ سنت ایران است ولی نباید باین حد اکتفا شود. فرهنگ ما نیاز به موسیقی جدید دارد و البته برای ورود به دنیای موسیقی باید صلاحیت داشته باشیم، شرط مهم موسیقی، داشتن اصالت است. شخصی که وارد جهان موسیقی می شود باید نیاز به فراگیری موسیقی را از لحاظ تفکر و اندیشه دریافته باشد و ارزشهای آن را حس کند. سپس در این راه به کار و فعالیت بپردازد...

هنر، زشت و زیبا ندارد!

● ترجمه پروین سعیدی



در باره ماله ویچ (۱۹۳۵ ـ ۱۸۷۸)

مربع سیاه «شناخته شده ترین» اثر ماله‌ویچ است که به خاطر ابهام و معماگونگی‌اش بدل به تابلویی افسانه‌ای شده است.

سال نقاشی آن معلوم نیست. در هفدهم دسامبر ۱۹۱۵ نمایشگاهی از آثار ده نقاش فوتوریست به نام گروه «صفر ـ ده» در پتروگراد (لنینگراد کنونی) بر پا شد. در آنجا برای اولین بار، تابلو «مربع سیاه» نیز به نمایش گذاشته شد.

این گروه نام نمایشگاهشان را «آخرین نمایشگاه فوتوریسم» اعلام کرده بودند آنان به نقطهٔ آغاز حرکت بعدی رسیده بودند. این نقطه، پایان نقاشی از طبیعت و نقاشی با موضوع بود، نقطهٔ حرکتشان، حرکت به سوی نقاشی بی‌موضوع یا آزاد از موضوع بود.

اصل تابلو مربع سیاه به موزه هنر و فرهنگ یکی از موسسات هنری که بعد از انقلاب به فعالیتش ادامه داد اهدا (به قولی فروخته) شد و بلشویکها پس از انقلاب ۱۹۱۷ تا حدود اواخر سال ۱۹۲۰ هنر پیشرو «آوانگارد» را به عنوان جنبش همگام با انقلاب و دگرگونی‌های اساسی جامعه ارج می نهادند.

در سال ۱۹۲۰ موزه هنر و فرهنگ تعطیل شد و سال ۱۹۲۹ آثار هنرمندان «آوانگارد» به گالری «ترتیاکف» منتقل شد. در طول این سالها تغییری در فضای هنری جامعه پیش نیامد و یا دست کم برای «ماله‌ویچ» و همفکرانش ارضاء کننده نبود شیوه‌های سنتی پیشین که اساس و پایه‌اش در هم ریخته و دستخوش تغییرات شده بود دو باره سر بر آورد ومورد حمایت قدرتمندان قرار گرفت. استالین رئالیسم سوسیالیستی را تنها شکل هنر در جامعه شوروی می شناخت و آنرا نیز تبلیغ می کرد با این حال مدیر گالری ترتیاکف این شجاعت را به خرج داد که در سال ۱۹۲۹ کارهای «ماله‌ویچ» را به نمایش بگذارد. به ابتکار برپاکننده این نمایشگاه کپی بزرگتری از «مربع سیاه» توسط خود «ماله‌ویچ» ساخته شد. دلیل این کار روشن نیست در سال ۱۹۲۴ نیز کپی بزرگتر از اندازه اصلی این تابلو برای نمایش در «بی نیال ونیز» تهیه شده بود اندازه تابلو اصلی ۷۹/۵×۷۹/۵ سانتی‌متر است که حمل و نقل آن غیر ممکن است. چهارچوب بوم فوق العاده ضعیف و چوب آن ترد و شکننده شده است.

بوم نیز در چند نقطه خراب شده رنگ تابلو پوسته شده و به جز رنگ سفید زمینهٔ بوم، رنگهای دیگری نیز به صورت خط و لکه دیده می شوند. اکنون همان دو کپی برای نمایش به نقاط مختلف جهان حمل می شود.

در نمایشگاه دسامبر ۱۹۱۵ جز مربع سیاه، چهل و هشت تابلو دیگر از «ماله‌ویچ» به نمایش گذاشته شدند که همه تابلوهای بی‌موضوع و انتزاعی (آستراکت) بودند. از تاریخ نقاشی آن تابلوها می توان حدس زد که زمان نقاشی تابلو مربع سیاه، باید بین سالهای ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۵ باشد عده‌ای نیز زمان آنرا سوم تا پنجم دسامبر ۱۹۱۳ اعلام می کنند. درست در زمان اجرای اپرای «فوتوریستی» پیروزی بر خورشید. «زیرا ماله‌ویچ طراح لباس و دکور این اپرا بود و شیوه «سوپره‌ماتیسم» (Suprematism) نیز اولین بار در

دکور این اپرا مشاهده شده است ماله‌ویچ شیوه ـ سبك ـ جدیدش را سوپره ماتیسم (Suprematism) نامید. برگرفته از واژه Supreme به معنای برتر و افضل واعلی ـ به نظر «ماله‌ویچ» هنروی برتر و بالاتر از هر هنر نقاشی بود که تا حال وجود داشت ـ یك نقطه پایان برگذشته بود. هنر نقاشی مدرن به دست «ماله‌ویچ» متحول شده بود هنری که پیشتر از او و در سالهای اخیر پیشرفت بسیاری کرده بود، جنبش امپرسیونیسم به عنوان و کارهایش آزاد شدن رنگ توسط فاویست‌ها، شکسته شدن فرم به دست کوبیست‌ها، مجموعه تحولاتی بودند که بر کار «ماله‌ویچ» تاثیری انکارناپذیر گذاشته بودند. صاحبان صنایع و ثروتمندان شوروی با خریدن و آوردن مجموعه با ارزشی از تابلوهای نقاشی مدرن فرانسه به مسکو و نیز در تغییرات بنیادی نقاشی سنتی شوروی سهم داشتند.

ماله‌ویچ حدود ده سال به شیوه سوپره‌ماتیسم کار کرد و پایه‌های علمی شیوه‌اش را نیز تدوین کرد. توجه و علاقه‌اش به طبیعت و زندگی دهقانان زادگاهش ـ اوکراین ـ در بیشتر اشعارش دیده می شود و خود او بر تاثیر درازمدت طبیعت اوکراین در کارهایش تاکید کرده است.

در سالهای پرتحرك پیش از انقلاب «ماله‌ویچ» با گروههای مختلف هنرمندان کار کرد.

اما خود گفته است که بیشترین تأثیر را از قدرت فوتوریست‌ها گرفته است جنبشی که از ایتالیا، وزیدن گرفته بود و تحرك و پویایی زندگی شهری موسیقی، زبان، و هنرهای زیبا، همه را یکجا داشت. در آخرین نمایشگاه فوتوریست آنگونه که خود نامیده بودند هیچکدام از ۴۹ تابلوی ماله‌ویچ به اندازه مربع سیاه جلب توجه نکرد.

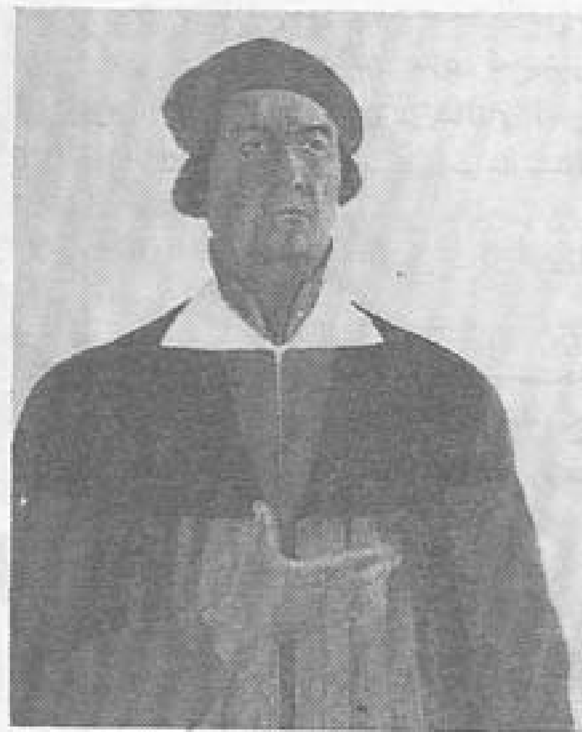
بازدیدکنندگان حرفه‌ای و منتقدین کارهای دیگر ماله‌ویچ را تمرینی در ترکیب‌بندی و رنگ‌گذاری فوتوریستی نامیدند و بعضی نیز آنها را مناسب طرحهای پارچه و پوستر و یا جلد کتاب دانستند و نه بیش از آن.

«مربع سیاه» کار تازه‌ای بود که به سادگی نمی شد از آن گذشت. آ.بنواس. یکی از معروف‌ترین و بانفوذترین منتقدین هنری معاصر ماله‌ویچ که مدافع هنر مدرن هم بود، نوشت: «مربع سیاه» محصور در سطحی سفید یك شوخی نیست، یك تفریح و تفنن هم نیست، بطور اتفاقی هم نقاشی نشده(...) خیر، حرکتی است که اندیشه و استدلالی را پشت سر خود دارد «.....» نشانه‌ای است از پا گرفتن اندیشه‌ای متحجر و پوسیده و مهوع.

«ماله‌ویچ» در پاسخ نوشت: «هنر راههای جدید را باید پیش رو داشته باشد ودرك کند و به اینکه من یا تو آنرا زشت یا زیبا بنامیم ربطی ندارد. خوشت می آید یا خوشت نمی‌آید سئوالاتی نیستند که با هنر رابطه‌ای داشته باشند. از ما پرسیده نشده که ستارگان در آسمان باشند یا نه.

این آخرین جمله ماله‌ویچ درباره ستارگان می‌توانست اندیشه فلسفی ماله‌ویچ درباره برتری و شیوه سوپره‌ماتیسم را بیان کند.

هنر آسمان یا فضایی، هنری که ماله‌ویچ در



جستجوی رسیدن به آن بود آثاری که حجم و فضا در آنها نقشی اساسی داشته باشند. معاصران موافق او، ازجمله چلبنیکف شاعر معتقد بودند که سوپره‌ماتیسم ماله‌ویچ نوعی گرایش عرفانی است، و مخالفان او ازجمله رودچنکو اندیشه ماله‌ویچ را به عنوان «ماوراءالطبیعه خطرناك» تقبیح می کردند.

ماله‌ویچ خود در نوشته‌هایش به این حرفها اشاره کرده است و حتی گاه کارهایش را تردستی شیادانه نامیده است. در چند نامه به دوستان هنرمندش خود را پادشاه یا سردار فضا نامیده است. اما در همان نامه‌ها توضیح داده است که «سوپره ماتیسم» حاصل جستجو و تجربهٔ نقادانه رنگ بر بوم و مطالعه موضوع و محتوا در نقاشی است.

او در اتوبیوگرافی ناتمامش که در ۱۹۳۳ دوسال پیش از مرگ آغاز به نوشتن آن کرد به طور مشروح، روند تحول اندیشه‌اش را توضیح داده است. و نوشته است که بی تردید هنر نسل پیش از او نیز به هنر ناب و نقاشی انتزاعی «آبستره» فکر کرده بودند، اما شاید هنوز زود بود که اعلام کنند. من خود را در همین شرایط می‌یافتم. به نظرم می‌رسد که نقاشی ناب بطور قطع خالی از موضوع و معنا بود، این درگیری با خود سالها در من وجود داشت.

او در جستجو و مطالعه‌اش از نگاه موشکافانه به تمثال‌های قدیسین تا شمایل و چهره آدمهای معمولی و از نقاشی مناظر طبیعت، تا اجسام و طبیعت بیجان به این نکته رسید که قواعد معمول نقاشی و رعایت پرسپکتیو بیشتر بر احساس هنرمند استوار است. او این را دریافت که وفاداری به واقعیت یا واقعگرایی «رئالیسم» بدون رابطه با احساس بی معناست. در هنر، همه چیز برپایهٔ احساس استوار است. «من دریافتم که واقعیت و یا آنچه که باید نقاشی می شد عمیقا باتوجه به زیبایی ودرك عمیق از زیبایی شناسی نقش شده‌اند.

دریافتم آنچه که زیبائیست بدست هنرمند زیبا می شود و این یعنی حضور حس هنرمند! یك سری کارهای معروف به «سفید روی سفید» درسال ۱۹۱۸ پایان دوره سوپره ماتیسم ماله‌ویچ است. معروفترین تابلوی این سری، صلیبی سفید روی بوم سفید است، که رنگ نقاشی شده کمی سفیدتر است. ماله ویچ درتوضیح این شیوه نوشته است که تلاش می کرد تا سوپره‌ماتیسم را هرچه بیشتر به معماری مدرن نزدیك کند وحتی از آن الگویی بسازد برای طراحی ساختمان (Architectonic) درسال ۱۹۲۷ «ماله‌ویچ» اجازه سفر به غرب را دریافت کرد. سفرش به ورشو و برلین بیشترین ثمر را درمعرفی او و آثارش به موزه‌های غرب داشت.

درسال ۱۹۵۸ که به کوشش دونقاش هلندی «هرمان ساندربرگ» و «هانس یافه» تقریباً همه آثار نقاشی و طراحی که ماله ویچ درسال ۲۷ با خود به غرب آورده بود دراختیار موزه شهری آمستردام قرار گرفت و نمایشگاه کوچکی نیز برای مدت کوتاهی برپاشد، این مجموعه شامل ۳۶ تابلو رنگ و روغن و گواش ۱۷ طراحی و ۱۹ مشق طراحی ترکیب بندی بود که درسال ۱۹۵۹ جزء اموال ثبت شده موزه شهری آمستردام اعلام شد.

درسال ۱۹۷۱ نیز بسته‌ای از نوشته‌های چاپ نشده یادداشت، مقالاتی برای سخنرانی‌ها و بخشهایی از اتوبیوگرافی «ماله ویچ» که بخش عظیمی از تئوری او درمورد هنر را دربر می گیرد به موزه شهری آمستردام رسید.

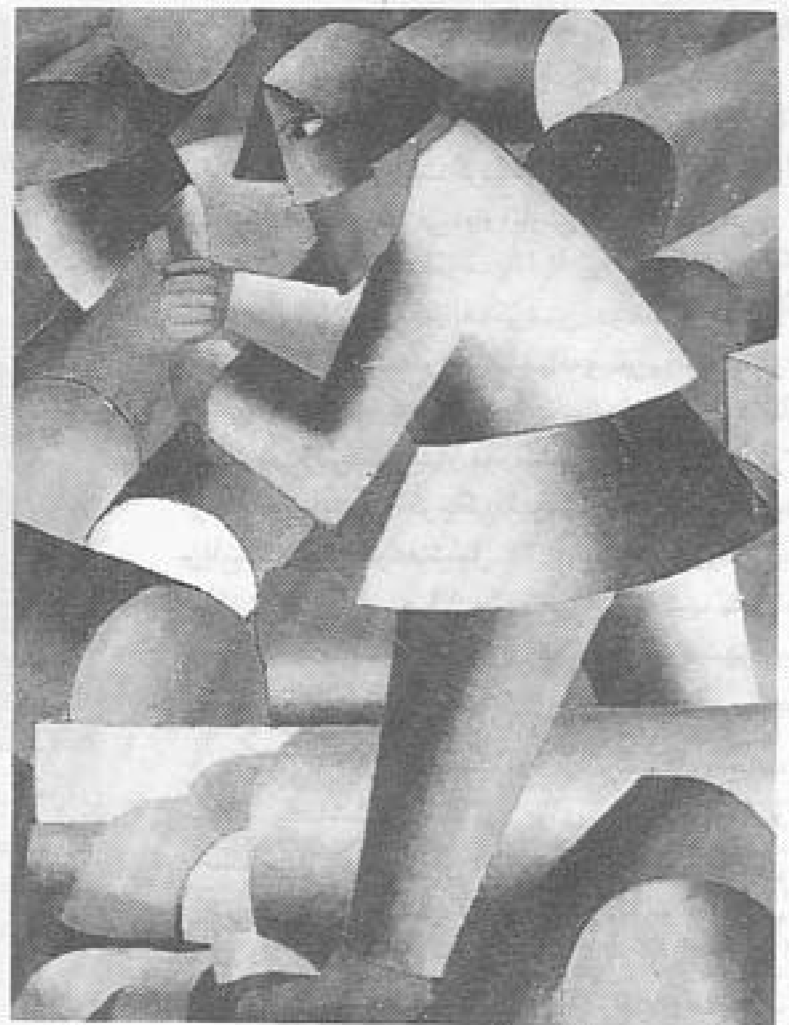
چگونگی و چرایی واقعی این نقل وانتقالات ورسیدنش به موزه آمستردام هلند، درپرده ابهام است و فقط دلالان وواسطه‌های اصلی فن از آن خبردارند تاکی از پرده برون افتداین راز سر به مهر.

درسال ۱۹۷۰ برای اولین بار جزوه‌ای دربارهٔ ماله ویچ توسط موزه شهری آمستردام انتشار یافت. این جزوه به کوشش یك نقاش دانمارکی «ترولز آندرسن» تهیه شده بود، درسال ۱۹۷۶ آندرسن دومجموعه کوچك از نوشته‌های «ماله‌ویچ» را به یاری اتحادیه نقاشان دانمارك و به زبان انگلیسی انتشار داد ـ نوشته‌ها همانها بود که درانبار موزه آمستردام خاك می‌خورد. پس از آن مدیران موزه شهری آمستردام پیشقدم مطالعه و بررسی آثار ماله‌ویچ ونشر آنها شدند. مدیران موزه دلیل تاخیرشان را مشکل خواندن زبان روسی و نسخه‌برداری از دست نوشته‌های ماله ویچ توجیه کرده‌اند، هرچند که پاره‌ای از دستنوشته‌ها اکنون خوانده شده و به زبانهای مختلف انتشار یافته است. دست اندرکاران موزه مشغول فیلمبرداری و ثبت نوشته هاروی میکروفیلم وانتشار آنها هستند.

باری درتابستان سال ۱۹۸۸ اولین نمایشگاه آثار ماله‌ویچ بطور گسترده درلنینگراد مسکو برگزار شد که شامل کارهای اودراروپا نیز می شد (همان مجموعه ا ز ماه مارس تاپایان ماه مه ۱۹۸۹ درآمستردام به نمایش گذاشته شده است) درژانویه نیز این آثار درتوکیو بودند.

درکاتالوگی که به مناسبت برپایی این نمایشگاه ها انتشار یافته است. برای اولین بار سه مقاله ازماله‌ویچ درباره هنر نقاشی ومعماری و یا بخشی از اتوبیوگرافی اش چاپ شده است. این کاتالوگ ابتدا به زبان روسی وهلندی منتشر شد و درپائیز سال ۸۸ و زمستان ۸۹ به زبانهای انگلیسی، فرانسه، آلمانی و ژاپنی ترجمه شد.

آنچه روشن است اینکه ماله ویچ وقتی بامجموعه عظیمی از یادداشتها و تابلوهایش به غرب سفر کرد، نقشه‌ای در سرداشت یکی از دوستانش می گوید که



* هنر نقاشی مدرن به دست «ماله‌ویچ» متحول شده بود. هنری که پیشتر از او و در سالهای اخیر پیشرفت کرده بود. جنبش امپرسیونیسم، به عنوان و کارهایش، آزاد شدن رنگ توسط فاوست‌ها، شکسته شدن فرم به دست کوبیست‌ها مجموعه تحولاتی بودند که برکار ماله‌ویچ تأثیری انکارناپذیر گذاشته بودند.

* یك چهره نقاشی شده تقلید مسخره و دردناك زندگی است، اشاره‌ای است به خاطره‌ای از آنچه زنده است یا زنده بوده است. یك سطح رنگی اما زنده است، تولد یافته است.

او خود را آماده پذیرش پیشنهاد تدریس در آکادمی معماری برلین کرده بود اما رئیس آکادمی «والتر گروپیوس» علیرغم آنکه مدافع هنر مدرن بود با اندیشه‌های ماله ویچ موافقتی نداشت. او بیشتر در راه تطبیق با هنر مدرن با صنعت و طرحی صنعتی گام برمی‌داشت تا معماری.

ماله‌ویچ پیش از پایان مدت نمایشگاه، با دست خالی به شوروی بازگشت. کارهایش را به امید فروش در آلمان گذاشت. به همراه یادداشتی وصیت گونه که «انتشار نوشته‌هایش مجاز است، اما احدی حق تغییر کلمه یا جمله‌ای از نوشته‌هایش را ندارد حتی اگر او خود بعدها نظرش را عوض کرده باشد».

درسال ۱۹۳۰ دستگیر و چند ماهی زندانی شد و دوستانش نوشته‌هایش را سوزاندند. جز چند کار از ماله‌ویچ که در جاسازی چتر از برلین به امریکا برده شد. کارهای کمی از او در غرب پراکنده‌اند و تقریباً همه کارهایش که در سالهای جنگ جهانی دوم به خاطر امنیت مخفی شده بود، در اختیار موزه شهری آمستردام است و باقی آنها آثار ماله‌ویچ در شوروی‌اند.

از این دو مجموعه بزرگ هلند وشوروی که تا سالهای هشتاد پشت پرده‌های آهنین مخفی بود، مجموعه آمستردام دربرگیرنده آثار انتزاعی ماله‌ویچ است و تابلوهای سوپره ماتیسم. تا چندی پیش تصور می شد که ماله‌ویچ همیشه سوپره ماتیست بوده است. هرچند که به اعتقاد هنرشناسان همین نوآوری او سهمی عظیم در پیشرفت هنر مدرن داشته است و «ماله‌ویچ» در تاریخ هنر در جایگاهی نشسته است که پیت موندریان اکنون که مجموعه تابلوهای ماله‌ویچ در بیش از سی کتاب و کاتالوگ منتشر شده‌اند و در موزه‌ها نیز در معرض بازدید هستند. بیننده با سئوالی مواجه می شود که یافتن پاسخ آن آسان نیست، این سئوال که چگونه یك مدافع تمام عیار هنر آستره به رئالیسم و نقاشی فیگوراتیو باز می گردد، درباره بازگشت ماله‌ویچ به رئالیسم، اطلاعات اندك و متناقضی در دست است و گاهی نیز نظراتی منفی. ال‌لیسیتسکی یکی از محدود هنرمندان آوانگارد شوروی که در کشورش ماند، در سال ۱۹۳۰ به یکی از دوستانش در آلمان نوشت: «او «ماله‌ویچ» پیر می شود و اوضاعش رو به راه نیست و قصد دارد که پائیز به خارج سفر کند نقاشی می کند و نقاشی می کند، به شیوه رئالیستی نقاشی می کند و تاریخ ۱۹۱۰ را پای آثارش می گذارد. یك سرگذشت اسف‌بار.»

اما ماله‌ویچ پیش از دستگیری‌اش مطالعه روی نقاشی فیگوراتیو و با موضوع را آغاز کرده بود و بررسی‌ها نشان داده است که او پیش از این تاریخ به روشنی و وضوح رئالیسم را برگزیده بود.

نقاشی‌های او از مناظر و دهقانان در سالهای آخر همان موضوع دوره پیش از «سوپره ماتیسم» را دارند اما دست او، حرکت قلم مویش، کاربرد رنگ و ترکیب بندی‌هایش بسیار پیشرفته‌ترند. طرحها و نمونه‌برداری‌هایش برای ترکیب‌بندی و چهره‌پردازیش درسالهای آخر نیز گویای این دعوی است. آدمهای تابلوهای «ماله‌ویچ» بی‌حرکت و آرام و ساکت‌اند. غریبشان در تابلو به بیننده نیز می‌رسد و چهره‌هایی که بی‌چهره‌اند، آدمهایی که چشم دهان و بینی ندارند، وریش و گردی صورت و همین، صامت و ساکن: مثل ستارگان درآسمان طراحی‌هایی که درسال ۱۹۲۷ در برلین باقی ماندند. نیز اساس نقاشی‌های بعدی فیگوراتیو اویند.

هنوز نکات مبهم بسیاری درباره «ماله‌ویچ» وجود دارد. این نکته که چرا او تعدادی از تابلوهای معروف آبستره خود و ازجمله مربع سیاه را به خارج نبرد و یا چرا کارهای رئالیستی‌اش رادر قابهای ظریف گرانقیمت و کار شده قاب کرده بود و کارهای آبستره‌اش را با آهن نبشی. آیا می خواست بعد از انقلاب بگوید که کارهای رئالیستی‌اش مربوط به پیش از انقلاب بوده و کارهای آبستره‌اش مربوط به بعد از انقلاب؟ و بدین گونه پیامی داده باشد؟ یا خاك به چشم قدرتمندان بپاشد؟

و یا اینکه چرا تاریخ پیش از سال ۱۹۱۰ را بر آثار پس از سال ۱۹۳۰ می گذاشت؟ تفسیرهای مختلفی از تابلوهای اواخر زندگی ماله‌ویچ می شود. ازجمله اینکه در همان کاتالوگ منتشر شده و در مسکو آمده است که ماله‌ویچ در تابلوهایش دهقانان اندوهگین و تنها را نقاشی کرده است، یعنی با یك تیر دونشان زده است هم رنج و درد و فشار را تصویر کرده است و هم آبستره نکشیده است که با حکومت به خاطر عدول از سوسیالیسم درگیر شود.

نظر دیگری می گوید که بعد از انقلاب و بخصوص در دهه ۱۹۳۰ مردم و بازدیدکنندگان توجه بیشتری به رئالیسم داشتند.

در تابستان سال ۱۹۸۸ و در مراسم گشایش نمایشگاه ماله‌ویچ در لنینگراد مسئول موزه که یکی از مدرنیست‌های تئاتر در دهه ۱۹۲۰ به شمار می‌رفت گفت که ماله‌ویچ درنامه‌ای که به مایرهولد دوست نقاش آلمانی خود نوشته همه کارهای آبستراکت خود را تابلوهای بورژوازی نامیده است. برای اثبات این نظر هیچ نوشته و سندی از ماله‌ویچ دردست نیست، حتی اگر بازگشت به رئالیسم و نقاشی فیگوراتیو را ادامه جستجو وتلاش ماله‌ویچ در پیشرفت کارش بدانیم، ابهام در تاریخ گذاری تابلوهایش باقی خواهد ماند. ماله‌ویچ پیش از مرگ در آخرین سال زندگی‌اش پرتره‌هایی از همسر، دختر و دوستانش کشیده است. آخرین پرتره‌ای که از خود کشیده است بیشتر به نقاشی از نجیب‌زادگان و اشراف دوره رنسانس شبیه است. لباس، رنگ، حالت مغرور و چهره و دست او انگار بازگشتی است به سرچشمه اصلی هنر نقاشی مدرن. جدا از این تابلوها ماله‌ویچ یك بار دیگر «مربع سیاه» را در اندازه‌های کوچك نقاشی کرده است که تاریخ آن به سال ۱۹۳۴ برمی‌گردد. انگار که می‌خواست بگوید من همان سوپره‌ماتیست پیر هستم که بودم.»

ماله ویــــچ:
از کوبیسم و فوتوریسم
تا
سوپره ماتیسم
و
واقع گرایی نوین در هنر نقاشی

(توضیح: آنچه در زیر می آید برگردان قطعاتی از بیانیهٔ ماله‌ویچ است درباره هنر نقاشی که در کاتالوگ موزه‌ها انتشار یافته است. دست‌اندرکاران در کار ویرایش و انتشار همه آثار مکتوب ماله‌ویچ، از نامه‌ها تا یادداشت‌ها و زندگی‌نامه ناتمام اویند. م.)

* پس از آن که عادت تماشای مناظر طبیعت، مادونا و ونوس‌های برهنه را کنار گذاشتیم، می توانیم تصاویر ناب و نقاشی واقعی را ببینیم. من به نقطه‌ای دست یافته‌ام که آن را نقطهٔ عطف شکل (هرم) می‌نامم و خود را از چالهٔ آت و آشغال هنر فرهنگستانی (آکادمیك) رهانیده‌ام. خط افق را نابود کرده‌ام و از حلقهٔ اشیاء گذشته‌ام. حلقه‌ای که نقاش و اشکال طبیعی در آن محاصره‌اند.

هنوز هم این حلقه‌ی لعنتی با جلد عوض کردن و نوشدنی دروغین، جلوپرواز و طلوع هنرمند را می گیرد.
* تنها جبن و نابود کردن شانس خلاقیت، هنرمند را وادار به تبعیت از اشکال طبیعی می کند. این بنیاد را که انسان بدوی ناگزیر از آن بود و اکنون فرهنگستان برآن تکیه داده است باید درهم ریخت.
* نقاشی از اشیاء مورد علاقه و مناظر طبیعی درست به این می‌ماند که دزدی با علاقه و لذت به زنه بر دست و پایش نگاه کند.
*تنها هنرمندان ناتوان و محافظه کار، هنرشان را زیر سایه‌ی صداقت پنهان می کنند. در هنر به حقیقت نیاز است نه به صداقت.

هنر بدوی و اصول آن

انسان بدوی به طبیعی گرایی (ناتورالیسم) روی آورد: یك نقطه و پنج خط کشید و کوشید تا از آن چیزی شبیه خود خلق کند. با این گام نخستین اصل را بنا نهاد: بازسازی اشکال طبیعی. شناخت او از طبیعت و حیات محدود بود و بدین خاطر همه‌ی تلاشش معطوف نزدیك شدن به اشکال طبیعی بود. همه تلاش او در جهت بازتابانیدن خلاقانه‌ی اشکال بود.

اولین طرح انسان بدوی، اولین گام به سوی تکرار بود. هنر تکرار که بعدها عمومیت یافت. زیرا انسان هنوز با تنوع واقعی احساسات، روان و آناتومی آشنا نبود. انسان بدوی نه شکل بیرونی (ظاهری) و واقعی خود را می‌دید و نه از درون (باطن) خود خبر داشت. شناخت او در این حد بود که طرحی محو از انسان یا حیوان نقش کند، و هراندازه که به شناخت بیشتری رسید، طراحی از طبیعت پیچیده تر شد و هرچه بیشتر طبیعت را شناخت کارش مشکل تر شد و کاردانی و مهارتش افزایش یافت.

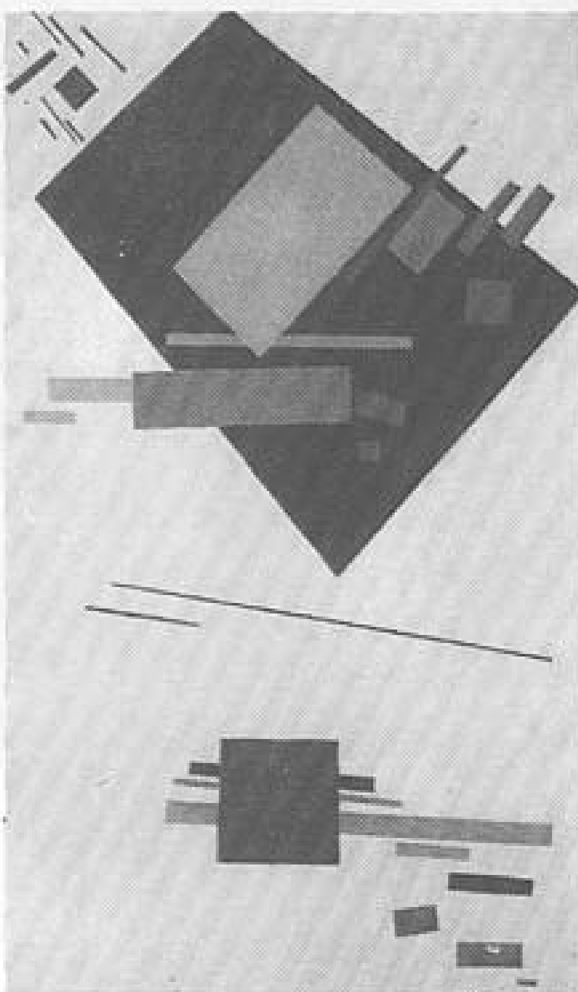
اما این شناخت تنها در یك جهت بکار گرفته می شد: خلق کردن درباره طبیعت و نه دست یافتن به شکل نوی از هنر.

به همین دلیل مشکل بتوان آثار و نقوش باقی مانده از انسان بدوی را آثار هنری نامید. ناقص بودن و بی‌ریخت بودن نقوش دلیل ناتوانی او در فن (تکنیك) پیشرفته‌اند. و فن او نیز مانند آگاهی در آغاز راه تکامل بودند. پس کار او و نقوش او را نمی توان هنر نامید، زیرا:

«نتوانستن هنر نیست.» او به راهی گام گذاشته بود که به هنر منتهی می شد.
* طرحهای اولیه‌ی انسان بدوی شالوده‌ای شدند برای نسلهای بعد که به شناخت نوتری از اشیا و پدیده‌ها می‌رسید و به موازات آن نقاشی می کرد. طرحها و تصاویر روز به روز پیچیده‌تر شد تا به شکوفایی دوران کلاسیك و پس از آن به رنسانس رسید.

استادان این دورانها انسان را به شکل کامل تصویر می کردند. هم درون و هم بیرونش را. بیرون (ظاهر) انسان نقش شده، به وضوح تأکیدی بر حالات درونی اش بود.

اما اینان نیز با همه‌ی استادی و مهارت، کاری را که انسان بدوی آغاز کرده بود به پایان نبردند. تنها اثری استادانه از خود بر هنر باقی نهادند. نقش تمام و



کمال طبیعت بر پرده‌ی نقاشی. به عبارتی پرده نقاشی استادان به سان آینه‌ای در برابر طبیعت بود.
* این باوری غلط است که هنردوران کلاسیك یا هنر رنسانس به قله‌ای رسیده است که نسل‌های جوانتر بعد از آن باید همه‌ی هم خود را در رسیدن به آن قله صرف کنند و اساس کوشش خلاقه‌اشان را در رسیدن به آن قله بگذارند. این باور غلط نیروی خلاقه جوان را نابود می کند، و او را از زندگی دور می سازد. این اساس بدآموزی است.

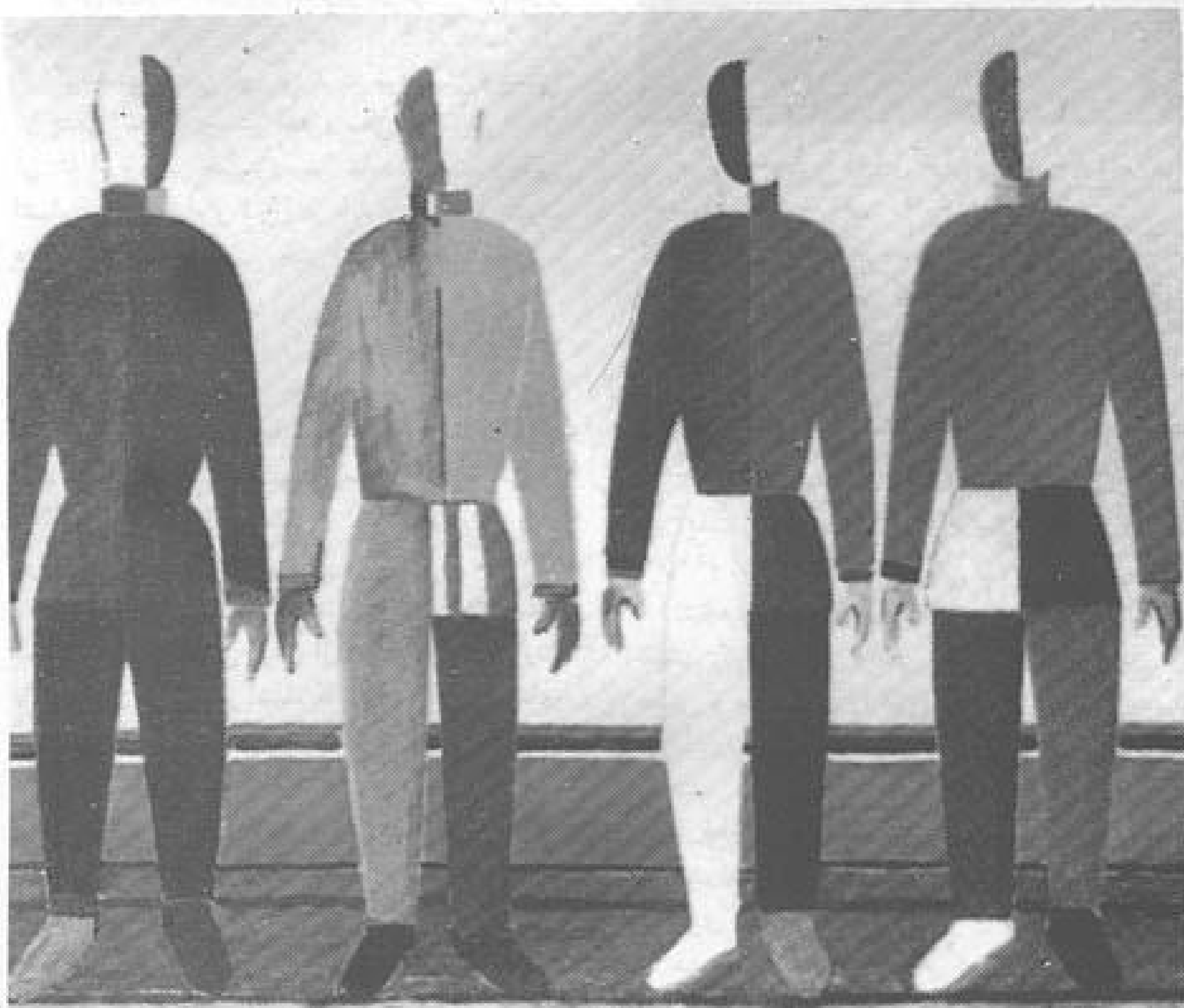
جماعتی که این حرف را تبلیغ می‌کنند از پیشرفت‌های چشمگیر صنعتی بهره می‌گیرند، با هواپیما پرواز می کنند، اما در مورد هنر و زندگی به دامن نروس (از خدایان ستمکار اساطیر یونان باستان. م) و یا تیتان (خدای خورشید هم به معنای خدای پیکر. م) چسبیده اند. آنان مسحور زیبایی قرون گذشته‌اند و بدین خاطر است که زیبایی و تازگی زندگی نو را درنمی یابند.
* بازسازی شکل واقعی اشیاء واقعی بر پرده نقاشی، هنر تکرار و نسخه (Copy) سازی است نه چیز دیگر. میان هنر خلاق و هنر تکرار و نسخه‌ساز فاصله‌ای بسیار است. خلاقیت یعنی زندگی، یعنی زندگی جاودانه به چیزی نوبخشیدن.

هنرمند زمانی خلاق است که اثرش رابطه‌ای با اشکال موجود طبیعی نداشته باشد. هنر، شانس ساختن بنایی است که مصالحش قواعد رنگ و شکل و بنیادش تجربه زیبایی شناسانه ترکیب‌بندی و ساختمان نباشد، بلکه تاکید بر توازن و تعادل باشد. توازن بین سرعت و جهت حرکت.

هنرمند باید به اشکال زندگی و حق موجودیت ببخشد.

فوتوریسم چیزی «نو» را در زندگی نوین ما به ارمغان آورد: زیبایی سرعت را. به خاطر سرعت، تندتر به جلو می‌رویم. ما که دیروز فوتوریست بودیم، به خاطر سرعت به رابطه‌ای جدید با شکل رسیده‌ایم؛ رابطه‌ای بی واسطه با زندگی، طبیعت اشیاء و پدیده‌ها.

ما به «سوپره ماتیسم» رسیده‌ایم. فوتوریسم را پشت سر نهاده ایم اما آن را همچون راهی هموار برای آنان که از قافله عقب مانده‌اند، باقی گذاشته‌ایم. ما فوتوریسم را پشت سرنهاده ایم. ما جسورانه به محراب فوتوریسم و هنر فوتوریستی پشت کرده ایم. اگر ما خود را از فوتوریسم جداکرده و راهی دیگر پیش گرفته‌ایم، دلیل آن نیست که این جنبش هنری متوقف شده باشد.



نه، زیبایی سرعت که فوتوریسم آن را کشف کرد جاودانه خواهد ماند و این جاودانگی چشمان بسیاری از دیگران را به دنیای نو بازخواهد کرد.

ما چون از طریق سرعت فوتوریسم به هدف نزدیک شده ایم، تجربه کرده ایم و می دانیم که اندیشه مان نیز سرعت گرفته است و به پیش می رود. آنان که در دوران فوتوریسم هستند به ما و به هدف نزدیک ترند، آنان از گذشته فاصله گرفته اند.

پویایی حرکت این انگاره را در ما به وجود آورد که پویایی تصویری را نیز بسط دهیم. زیرا که کوشش فوتوریستها برای خلق آثار ناب تصویری و تجسمی به موفقیت درخور تحسینی نرسید. آنان نمی توانستند خود را از قید مجاز (فیگور Figur) رها کنند، کاری که اگر می کردند، راهشان هموارتر می شد. آنان نیمی از پندارهای به دردنخور در مورد نقاشی را، یعنی عادت کپک زده‌ی سخت جان همه چیز را طبیعی دیدن، دور ریختند و آثارشان جان تازه ای گرفت. آنان به اشیاء زندگی جدیدی بخشیدند.

با بدست آمدن حرکت، وحدت اشیاء و پدیده ها از دست رفت. اخگر خیره کننده اشیاء گاه محو شد، زیرا آنچه حرکت داشت به جلو می آمد و آنچه ساکن بود عقب زده می شد.

تأکید بر حرکت بنای تابلوهای فوتوریستی بود.

اما برای بازتاباندن حرکت در زندگی نوین انسان باید که با اشکال (فرمها) نیز کار و تجربه کرد. این در نقاشی، دستیابی به هدف ما را مشکل تر می کند.

وقتی به هنر کوبیسم نگاه می کنیم. ناخودآگاه می پرسیم: چه کار مایه (انرژی) ای از اشیاء، درك بی‌واسطه و مستقیم از آن را این چنین به جنبش واداشته است؟

و می بینیم که کار مایهٔ تصویر در مرحله دوم قرار دارد.

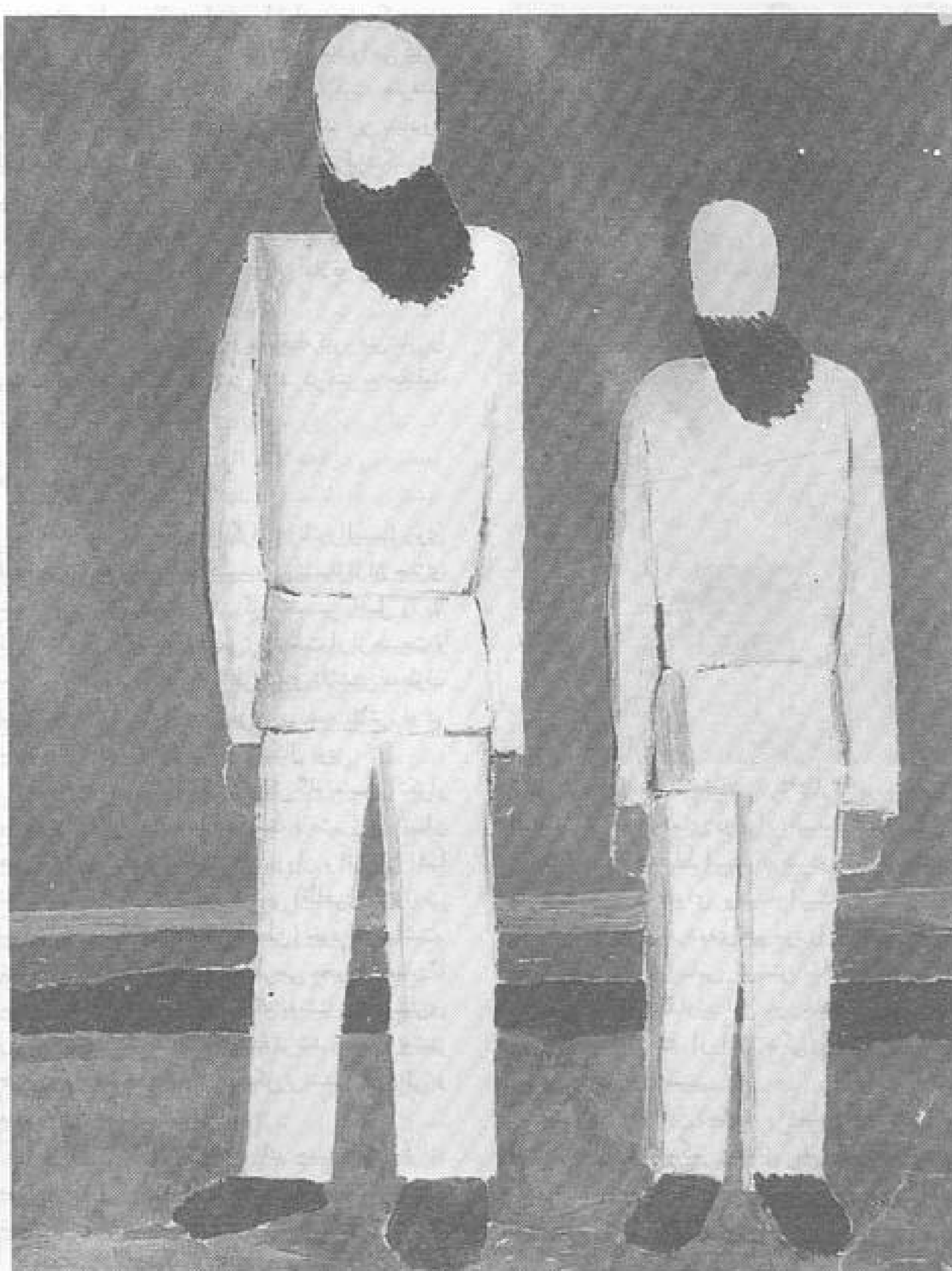
کوبیستها بر این باور بودند که خود شیئی و هستی آن هدف است نه جستن معنا و سعی در نمایش دادن آن. تا امروز نیز تغییری پیش نیامده است. زیبایی اشیاء به طور تمام و کمال در تابلوها حفظ می شود، هرچند اگر خطوط هستی بخش اشیاء ساده شده و زبر و خشن باشند.

هنوز هم می‌توان اشیاء را مطالعه کرد و چیزهای تازه‌ای در آنها یافت. چیزهایی که زیبایی دیگر گونه‌ای از آنها را جلوی چشمان ما می آورند. در واقع: درك بی‌واسطهٔ اشیاء نوعی کارمایه (انرژی) آنها را ارائه می دهند. نوعی انشقاق و تضاد درونی را، و در مواجهه ضدین چیزی نو ظهور می کند.

اشیاء زمان را در خود دارند. بیرون آنها متفاوت و مختلف است. نقاشی کردن از آنها نیز باید متفاوت باشد. زمان موجود در اشیاء گاهی از هستی و معنای آنها مهمتر است.

این کشف کوبیستها بود.

او ابزار را چنان به کار گرفت که دو شکل ناسازگار علیرغم انشقاقشان در کنار هم نشستند. ایستار (Stamdard) هر شکلی ارادی است، هر شکلی که حق نشان داده شدن را دریافت می کند، هر شکلی که جایگزین شکلی طبیعی می شود.



برای رسیدن به زیبایی نوین، ما کارمایه (انرژی) خود را از وحدت شیء رها کرده‌ایم.

براساس اصول کوبیسم، هر چیز نقاشی شده به گذشته تعلق دارد. یعنی که باید از بازگشت به شکل اجتناب کرد، و گرنه دوباره تکرار ناب یقه‌مان را می گیرد.

اگر هنرمندی در کشش نقاشی اش تردید دارد آزاد است تا موضوعی دیگر انتخاب کند. بدین خاطر در نقاشی کوبیسم از بازتاب شیء بر پرده خبری نیست. شیء در پرده گم می شود.

نتیجه اینکه: در قرون گذشته هنرمند می کوشید تا با نقاشی کردن شکل واقعی اشیاء، نقاشی کردن از هستی و معنای آن را نیز ممکن کند. اما کوبیسم، هنرمند را وادار کرد تا اشیاء و معنا و هستی شان را بشکند.

با قطعه قطعه شدن شیء، نقاشی نوین پدید می آید. اشیاء دود شده اند و به هوا رفته اند تا فرهنگ نو هنری بشکفد (...)

من به نقطه‌ای رسیده‌ام که نقطهٔ عطف شکل است. از هیچ خلق می کنم. سوپره‌ماتیسم به واقع‌گرایی نوین در نقاشی، به خلاقیت بدون در نظرگرفتن موضوع رسیده است.

سوپره‌ماتیسم، پایه اولیهٔ فرهنگی نو است.

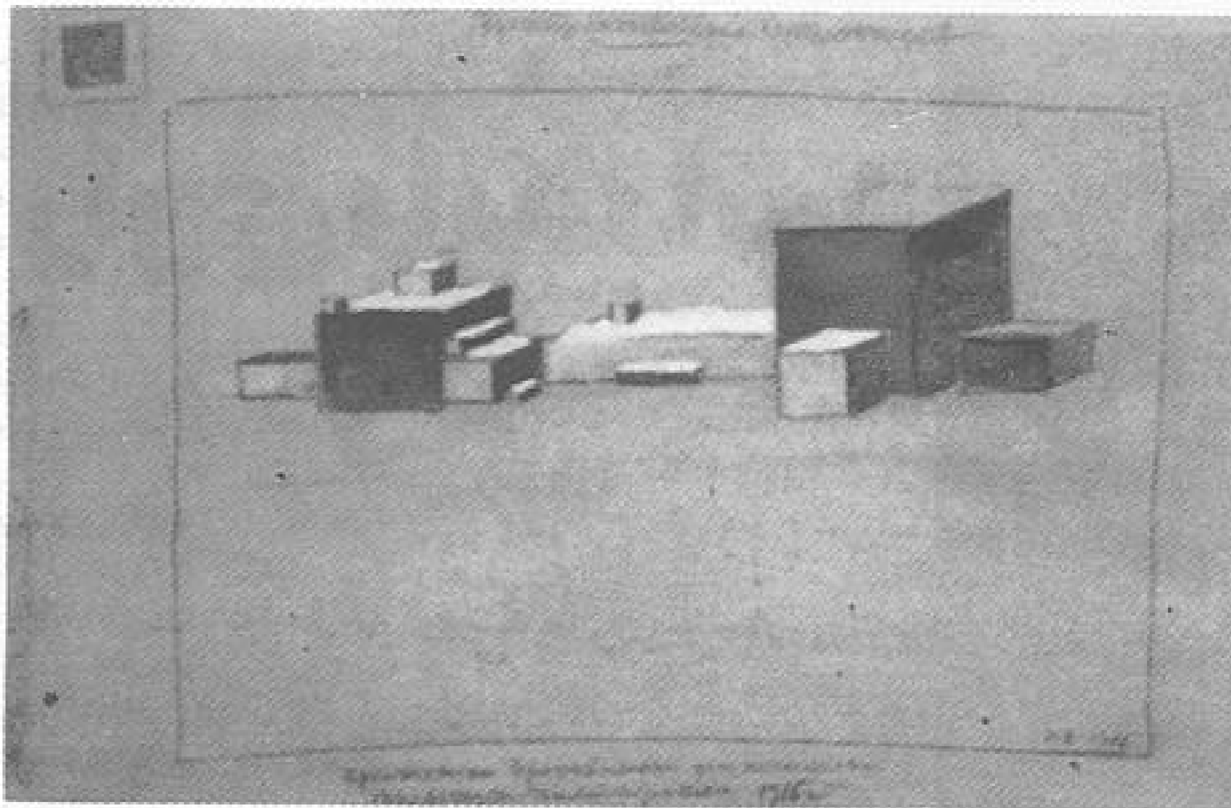
دیگر عشقی برای مناظر زیبا نیست. عشقی برای انشای حقیقت هنر نیست. مربع سیاه شکلی ناخودآگاه نیست. خلق آگاهانهٔ یك حس است. چهرهٔ نو هنر است. مربع زنده است. فرزند همایون تازه تولد یافته ایست. اولین گام در خلق هنر ناب است. پیش از او بازنمایی بی‌ریخت و سادهٔ طبیعت بود.

جهان هنری ما نو شده است، نو و ناب. همه چیز ناپدید شده است. تنها انبوهی ماده اولیه برای ساختن اشکال جدید باقی مانده است. در هنر سوپره ماتیسم اشکال زندگی می کنند و به سان همهٔ اشکالی که در طبیعت می‌زیند.

این اشکال می گویند که انسان به نقطه تازه‌ای از توازن رسیده است. از اندیشگی فردی به اندیشگی جمعی (مرکب) رسیده است.

به اندیشه سودمندگرا (utilitaraian). واقع گرایی نوین کاملا تصویری است زیرا در آن از واقعیت کوه و آسمان و آب خبری نیست...

تا امروز واقع گرایی بر وحدت شیئی تاکید داشت و نه وحدت رنگ. و شیئی در شکل و رنگ و جا تابع همان درك از وحدت بود.
هر شکلی آزاد و یگانه است.
هر شکلی، یك جهان است.
هر سطح نقاشی شده، زنده تر و با نشاط تر از چهره ای است که دو تا چشم دارد و لبخندی بر لب.
یك چهره نقاشی شده تقلید مسخره و دردناك زندگی است، اشاره‌ای است به خاطره‌ای
از آنچه زنده است یا زنده بوده است.
یك سطح رنگی، اما، زنده است، تولد یافته است.
گور مرگ را به یادمان می‌آورد. نقاشی، اما، ما را به اندیشیدن در باره زندگی وا می‌دارد. یا به عکس، چهره‌ای زنده یا منظرهٔ طبیعی ما را به یاد نقاشی می‌اندازد، یعنی به یاد آنچه که مرده نیست.
شاید به این دلیل است که نگاه کردن به سطح رنگی سرخ یا سیاه برایمان غریب و بیگانه است. به این دلیل است، شاید، که خیلی‌ها به نمایشگاه های موج‌های نو در نقاشی پوز خند می‌زنند یا به آن تف می کنند!
هنر و نوآوری در هنر همیشه سوزن‌دان هر سوزنی بوده است.
گربه‌ها به محل زندگیشان عادت می کنند، نو کردن جا و محل برای آنان مشکل ایجاد می‌کند. برای اینجور آدمها نیز هنر لازم نیست. آدمهایی که دوست دارند چهرهٔ ننه بزرگشان را در نقاشی ببینند یا محل و منظره مورد علاقه‌شان را و یا بوته‌ای یاس را! (...)
هر چیزی به سرعت از گذشته اش جدا می شود، اما همه چیز، باید که در حال زندگی کند. زیرا در آینده درختان سیب شکوفه‌شان را به زمین خواهند ریخت. راه حال را فردا ادامه خواهد داد و شما نخواهید توانست گذر زندگی را دنبال کنید.
لجن گذشته مثل سنگ آسیا دور باطلی می‌چرخد و شما را می بلعد.
بدین خاطر از آنانی که شما را به تماشای سنگ قبر و یادگارهای گذشته وادار می کنند نفرت دارم.
فرهنگستان و انتقاد فرهنگستانی سنگ آسیایند. درست زیر چانه شما. واقع گرایی کهنه و موجهایی که تلاش می کنند طبیعت را بازسازی کنند نیز دست در دست آنان دارند. آنان در قرون وسطی و در عصر انگیزیسیون زندگی می کنند. هدفشان خنده‌دار است. زیرا به قیمت نابود کردن همه طبیعت تلاش می کنند تا به آنچه که از طبیعت برداشت کرده اند زندگی بخشند.
در زمانی که همه چیز نفس می‌کشد و به جلو می‌رود، آنان حالت جامد و بی روح را نقاشی می کنند. این شکنجه‌ای بدتر از کشتن است. تندیس های زنده در حالت جامد و بی‌روح یك دونده ایستاده اند.
آیا این شکنجه نیست؟
مرمر را جان بخشیدن و زندگی را به ریشخند گرفتن، شکنجه نیست؟
شما به هنری می‌بالید که می‌تواند شکنجه کند؟ پرندگان را در قفس می‌کنید تا لذت ببرید. برای مطالعات علمی حیوانات را در باغ وحش زندانی می کنید.
خوشحالم که خود را از اتاق شکنجه فرهنگستان بیرون کشیده‌ام. به رنگ دست یافته‌ام و می‌توانم همه



ابعاد وجود زنده را ببینم و آنرا بدست آورم. اما از این ابعاد در جهت خلق کارنو سود خواهم جست و نه نسخه برداری از آن.
پرندگان را از قفس جاودانه شان آزاد کرده‌ام و در باغ وحش را باز گذاشته‌ام. بگذار آنان هنر شکنجه کردن ما را از هم بدرند و ببلعند. بگذار خرس در آب سرد شمال شستشو کند و نه در آب بهداشتی اکواریوم فرهنگستان.
شما افسون ترکیب بندی پردهٔ نقاشی می شوید که هنرمند شما انسانی را به ایستایی جاودانه در یك حالت محکوم کرده است.
لذت شما از اثر و تائیدی است بر فتوای او در محکومیت انسان.
گروه سوبرماتیستها:
ك. ماله‌ویچ. ای. پونی. ام منکف. ای. کلیون. ك ـ بوگسلاو سکایا. و ززانوا برای رهایی از جبر در هنر مبارزه می کنند و فرهنگستان هنوز طبیعت را در اتاق انگزیسیون حبس کرده است.
ابزار شکنجه فرهنگستان، احساس پندارگرایانه از زیبایی شناسی است. زیبایی شناسانه کردن اشکال انسانی، کشتن خطوط زنده و تبنده ساختمان عضلات است.
زیبایی شناسی، پشته‌ای آشغال از وحدت عناصر لایزال است. با آن معیارها تنها پرده‌ای از جسد مرده‌ای طبیعت را به دیوارتان می آویزید.

□□

به همه می‌گویید: عشق را کنار بگذارید، زیبایی شناسی را کنار بگذارید، چندان دانش را کنار بگذارید، زیرا در فرهنگ نوین، دانش شما مسخره و بی ارزش است.
من درون دانش شناخت رنگها را دیده‌ام.
پوست چروکیده و پژمردهٔ قرون را دور بریزید تا پوست‌تان بهتر نفس بکشد.
من بر ناممکن پیروز شده‌ام و با نفس خود راهی هموار ساخته‌ام.
شما هنوز به سان ماهی در دام افق گرفتارید.
ما سوبره‌ماتیستها راه را جلو پایتان گذاشته‌ایم.
عجله کنید.
زیرا فردا ما را نتوانید باز شناخت.

● تأمّلی در اندیشه خیام

رازی باید باشد وهست...

● ناصر هاشم زاده

■ خیام کیست؟ با شرح حال خیام کاری نیست. نه از آن وجه که شرح حالش در فهم رباعیاتش مددی نمی‌رساند، بل از آن وجه که غلط در این باب، سبب بدفهمی و کج فهمی شعرش می‌شود.

■ کم نبوده‌اند کسانی که وقتی احساس خویش را از زندگی و هستی زبان شعر می‌گفتند، به کلی متفاوت از آنچه بود که به غیر شعر می‌نگاشتند. شعر نگاهی است متفاوت و خیام درگریز از آنچه که خسته و آزرده‌اش ساخته شاعر می‌شود و زبانی را در شعر بر می‌گزیند که مجال حاشیه پردازی را از وی سلب می‌کند.

■ اهل تألیف و تحقیق، اهل نقد نبوده‌اند. این نه بدان معناست که داعیه‌ای نداشته‌اند و یا قولی را بر قولی ترجیح نداده‌اند، و یا اینکه ترجیحشان بلا مرجع بوده است. صاحب داعیه بودن و قول مختار داشتن اگر هم شرط لازم متفکر بودن باشد، کافی نیست

«شعر» لزوماً فلسفه نیست اما حاصل و متعلّقِ تفکّر است. شاعری، چه در نثر و چه در نظم، می‌تواند نگاهی باشد به مسائلی که در حوزهٔ فلسفه مطرح است. در اینجا با مسائل فلسفه کاری ندارم، و نیز نمی‌خواهم مشترکات بین فیلسوفان و شاعران را عنوان کنم. تحقیق در این وادی سهم محقّقان است. منظر من نگاهی‌ست که شاعر دارد و این نگاه بیشتر چنین می‌نماید که حاصل یك گفتگوست.

بی شك تصور این امر دشوار نخواهد بود که شاعر نه ناظم است تا کلمات را ترتیب و وزن دهد، و نه نویسنده، که بخواهد تنها احساس و عاطفه را برانگیزد. شعر محصول اندیشیدن، و خود را در اندیشه غرق کردن است؛ در هر وادی که بتوان اندیشید.

من به ادب، از آن وجه که ادیبان نظر دارند، نظر نمی‌افکنم؛ گرچه به سبب این نظر، خواه ناخواه با آنان تصادمی خواهم داشت که اگر زخمی این تصادم باشم، گله‌ای نخواهم کرد؛ چرا که پیش از این هشدار داده‌اند که از برخی مواضع حذر بهتر است تا گذر.

ستایش من از شاعری، مدّاحی تفکر است. تفکّر، لازمه‌ی آگاهی ست، پس شاعری راه به آگاهی دارد؛ اما با این همه شاعر ممکن است آگاه نباشد ولی این اختلاف را ـ غالباً ـ با دیگران دارد که بر این عدم آگاهی آگاه است. تصور نشود که در اینجا شاعر را به جای فیلسوف نشانده‌ام، چرا که فیلسوف براین عدم آگاهی می‌بالد امّا شاعر اسف می‌خورد. فیلسوف در حیرت خویش لذت معرفت را می‌چشد و شاعر بر این خوش باوری یا تسخر می‌زند و اندوهناك می‌خندد، و یا می‌گرید.

منظور، بیان تمایزات شاعر و فیلسوف نبود، تنها خواستم بگویم که یك نوع معرفت در کار نیست، و شاید ما فریب مشترکات لفظی را می‌خوریم که در نهایت امر در جستجوی وحدت معارف بر می‌آییم.

حال این پرسش را مطرح کنیم که آیا ممکن است، یا چگونه ممکن است که فردی هم شاعر باشد و هم فیلسوف؟ یا هم عارف باشد [اهل طریقت] و هم متعبّد و اهل شریعت؟ پاسخ به این پرسش را با رجوع به شرح زندگی بزرگان بسیاری که در تاریخ ما عنوان فیلسوف و عارف و فقیه و متکلّم... را تواما داشته‌اند، آسان می‌توان یافت؛ اما به هنگام اندیشه در این پرسش ـ که امری اندیشمندانه است ـ دشواری پاسخ، روی نشان می‌دهد.

آگاهی ما از نگاه و اندیشه‌ی دیگری درباب جهان و انسان، تنها آگاهی است. ما خبر از معرفتی دیگر می‌گیریم و نسبت به نگرشی دیگر اطلاع حاصل می‌کنیم؛ و همه‌ی این امور را که بر اطلاع و علم ما می‌افزاید، با آنچه که در خود داریم، انجام می‌دهیم. و این اطلاع و آگاهی چیزی است سوای آن نگاه و معرفت که در دیگری وجود دارد؛ ولی نه آن که هیچگونه تفاهم و تطابقی بین آدمیان نیست. تفاهم همانگونه که از لفظ آن بر می‌آید یك قرارداد است که تمامی اصول و مبانی آن اعتباری است. و ما برای زندگی تن به این اعتباریات داده‌ایم و حتی چنین می‌نماید که ناگزیر از قبول آن هستیم. دانش ما نیز از این اعتباریات سود می‌جوید و گرچه عقل محملی برای استحکام احکام خود جسته است و اهل عرفان حقیقت را بی هیچ حجابی ادراك کرده‌اند، اما اینها همه به هنگامی که آدمی پای بر خاك می‌نهد، غریبه می‌نماید و رنگِ آرزو می‌گیرد.

ـ خیام کیست؟ با شرح حال خیام کاری نیست. نه از آن وجه که شرح حالش در فهم رباعیاتش مددی نمی‌رساند، بل از آن وجه که غلط در این باب، سبب بدفهمی و کج فهمی شعرش می‌شود.

زندگی خیام آمیخته با افسانه است. افسانه‌هایی که گاه درصددند تا بر عظمت او بیفزایند و گاه درصدد که از آن بکاهند. اینکه او همدرس خواجهٔ توس بوده است و حسن صبّاح؛ گرچه افسانه‌ای شیرین است، ولی خالی از واقعیتهایی نیز که چندان ارتباطی با خیام ندارد، نیست. واقعیتهایی که از حال و هوای ناقدان و اوضاع اجتماعی آن روزگار با خبرمان می‌سازد، بی‌آنکه بتوانیم خیام را بر آستانهٔ خیام اندیشه بنگریم.

زندگانیش در نیمهٔ اوّل قرن پنجم آغاز، و در نیمهٔ اول قرن ششم به انجام رسیده است. در دوران صدارت خواجه نظام الملك جزو هیأت علمی‌یی بوده که در تدوین تقویم جلالی (منسوب به جلال الدین ملکشاه سلجوقی) تلاش کرده‌اند.

برخی تلاش دارند تا با استناد به «حجة الحق» بودن خیام در تألیفات فلسفی و ریاضی و نجوم، چهره‌ای به زعم خویش دیندار از وی بسازند. شاید این عدّه نمی‌دانند که آدمی در بروز شخصیّت خویش، ای بسا نمودهای متغایری داشته باشد. تحیّر و تردید و سرگشتگی، جوهر شعر خیّام است، ولی در ریاضیات [بنابه ماهیتی که دارد] این تردیدها ظهور نمی‌کند و حتی فرصت بروز هم نمی‌یابد.

کم نبوده‌اند کسانی که وقتی احساس خویش را از زندگی و هستی به زبان شعر می‌گفتند، به کلّی متفاوت از آنچه بود که به غیر شعر می‌نگاشتند. شعر نگاهی‌ست متفاوت و خیّام در گریز از آنچه که خسته و آزرده‌اش ساخته، شاعر می‌شود و زبانی را در شعر بر می‌گزیند که مجال حاشیه پردازی را از وی سلب می‌کند.

رباعی صورتی از صُوَر شعر است که زبان منطق را با خود دارد؛ اما نه آنکه رباعی منطق است. شعر خیّام نتوانسته تأثیر منطق را در اندیشه‌ی وی مخفی کند. بی‌شك رباعیات خیام برای شاعر شدن سروده نشده است، گرچه این اشعار مایه‌های شاعر شدن خیام را فراهم کرده است. گریز از اطاله‌ی کلام، اندیشه‌ی غیر کلامی خیام را که روی به ایجاز آورده است و از مجادله‌های بیهوده‌ی لفظی پرهیز می‌کند، به خوبی نمایان می‌سازد. روحهای عاصی اگر تن به اطاعت نمی‌دهند، نه از آن جهت است که خود مطیع نمی‌طلبند، بسا که خود را مطاع می‌بینند و می‌یابند.

خیّام در عصیان کلامش، بر دعوتهایی که شده است، تسخر می‌زند؛ ولی به واقع نمی‌توان گفت که خود هیچ دعوتی ندارد و داعی امری نیست. آنکه داعی هیچ امری نیست اصلاً چرا می‌نویسد؟ و اگر می‌نویسد، چرا آن را نشر می‌دهد؟

نویسنده و شاعر در جستجوی کسی یا کسانی است تا با آنان یکسویه به سخن بنشیند و درك شود؛ و این احساس را دارد که «خود» و پیامی را که احساس می‌کند با خود دارد، باید به دیگران برساند.

اگر فیلسوف از سخن گفتن همسخنی را می‌طلبد، شاعر به زبانی یکسویه که دریافته شود، بیشتر نیازمند است. در گفتگو امکان تجلی حقیقت مد نظر فیلسوف است، ولی شاعر به این احساس بسته شده است که خود و سخنش درك شود. «تیغ سزاست هر که را درك سخن نمی‌کند!»

«تفکر» اگر بتوانیم این تعبیر را به نحوی درست به کار بریم، در تاریخ ما همراه با شرح و حاشیه و تحشیه و ذیل و مذیل است. جای شك نیست که این امر به جای خود در امر آموزش مفید است، اما اشتغال بیش از حد به آن، مقوله‌ی تفکر را از میان می‌برد و بر جمع اهلِ تألیف و تحقیق می‌افزاید. مراد در اینجا موهن شمردن این امور نیست، بل ذکر مقوله‌ی از یاد رفته‌ی تفکر است.

اهل تألیف و تحقیق، اهل نقد نبوده‌اند. این نه بدان معناست که داعیه‌ای نداشته‌اند و یا قولی را بر قولی ترجیح نداده‌اند، و یا اینکه ترجیحشان بلامرجّح بوده است. صاحب داعیه بودن و قول مختار داشتن اگر هم شرط لازم متفکر بودن باشد، کافی نیست. ما از نقادی هشیارانه و جسورانه ـ به معنی خوب کلمه ـ در زمینه‌های تفکر و به تبع آن در همه‌ی زمینه‌ها کم و بیش محروم بوده‌ایم. در بنای تفکر خشتی را بر خشتی سوار نکرده‌ایم. اگر یك خشت داشته‌ایم، چندان آذین بر آن بسته‌ایم که آن هم در میان آذینها گم شده است.

خیام اگر دست به قلم برده است تا فلسفه بنویسد، چیزی جز تکرار سخن گذشتگان از قلمش نتراویده است و این تکرار بیش از هر چیزی روح حیران او را آزار می‌داده است. او در گریز از شارح بودن، شاعر شده است. شعر او تا حد بسیاری نقادانه است. خیام در شعرش انسانی‌ست متحیر، با حیرتی آغشته‌ی اعتراض، اما نه در پی راهیابی به حقیقت. او درصدد است تا سرگشتگی و نادانی آدمی را باز گوید، و در بازگویی این نادانی، سخن اهل ادعا را که افسانه‌ای بیش نمی‌داند، به سخره می‌گیرد. گوینده‌ی این اشعار بیش از این در فلسفه به جستجوی حقیقت پرداخته است، اما آنچه را که مدعای اهل فلسفه بوده، نتوانسته است بپذیرد. و همین مسأله وی را از اشتغال تام و تمام به نگارش فلسفه‌های رایج بازداشته است. هر چند که در این مسیر خودی نیز آزموده و آثاری هم نوشته است.

آدمی گاه در کلاس درس، مقوله‌ای را تبیین می‌کند و یا برای مخاطبان و مریدان سخنی را توضیح می‌دهد و از آن دفاع می‌کند و عقاید مخالف را باطل می‌خواند و دلایل بسیاری اقامه می‌کند و دیگران را هم قانع می‌سازد، ولی نیك می‌یابد که خود به آنچه که بیان داشته است، اعتقادی ندارد.

بوده است مواقعی که آدمی هیچ شوقی برای دریافتن خدا نداشته است و نیز فرصتهایی پیش آمده است که احساس می‌کرده با «او» رودرروی است و سخن می‌گوید. چنان با شوق، که کلمات و ترکیباتی غیر متعارف اما بس زیبا بر زبانش جاری می‌شده است.

زندگی بس بیگانه می‌نماید، وقتی که حباب چنین شوقی می‌ترکد آدمی در اصل با خود بیگانه می‌شود و این مفهوم از آن جهت درست است که دیگر عقل، مجالی به امور غیر عقلانی نمی‌دهد و مقصود من از عقل، عقلی است که مَقهور منطق شده است. منطق ما را ترغیب می‌کند که جهان را معقول بفهمیم، گرچه عاجز از آن است که ما را بر آن بدارد که جهان را معقول بدانیم.

جهانِ معقول، مفهوم ماست. فلسفه‌ی منطبق بر منطق، با نسبت حمل معقول بر جهان کاری ندارد. و حتی حمل جهان بر معقول را نیز صحه نمی‌گذارد، بل جهانِ معقول را ممکن می‌شمارد و این امکان را بر امکان دیگری که جهانِ غیر معقول است، ترجیح می‌دهد؛ و این ترجیح بلامرجح نیست. غیر منطقی بودن جهان غیر معقول دلیلی کافی برای ترجیح جهان معقول است، گرچه این مطلب، از یك نگاه باریك بین و دقیق فلسفی، چیزی شبیه به دور می‌نماید.

عاقل مطیع عقل است واگر در توضیح مسأله‌ای تن به امری غیر معقول بدهد، در واقع همه‌ی معقولات خود را آلوده ساخته، و از حیطه‌ی عقل خارج شده است. بس ساده لوحند کسانی که دل به مسائل غیر معقول می‌سپارند و در عین حال عقل را مؤید خود می‌پندارند. عقل در کار خود ترحم نمی‌شناسد و ـ شاید ـ چون نیازمند ترحم هستیم، به غیر عقل پناه می‌بریم. عقل اگر ترحّم نمی‌شناسد، نه آنکه ترحم نمی‌تواند معقول باشد، گفتم که عقل در کار خود ترحم نمی‌شناسد. می‌تواند ترحم را معقول کند و ترحم معقول، توضیح و تبیین ترحّم است، نه خود ترحّم. از ترحّم گفتن، چیزی است و ترحم داشتن، چیزی دیگر، و عقل در کار خود تنها در پی عقلانی کردن جهان است و ترحم هم چیزی است از جهان. عقل از خدا سخن می‌گوید و از احساس نیاز ما به او. عقل به ما می‌گوید که این احساس وجود دارد. شوق سخن گفتن با او هست؛ او هست؛ ما خود را فریب داده‌ایم، اگر مسأله را در همین جا پایان یافته تلقی کنیم. ما او را نمی‌سازیم، او در ما هست، عقل آن را کشف می‌کند و بیش از این پیش نمی‌رود. ما او را از دست عقل می‌گیریم و آنگونه که می‌خواهیم، می‌شناسیم. اگر چه مکشوف عقل یك هیولای محض نیست اما صورتهای معقول و متغایر کار ماست. گفتم ما، و مقصود از آن آیا می‌تواند چیزی جز عقل باشد؟ البته، بله.

راه بردن به من، که مقصودم از ما در اینجا همان من است، کاری بس دشوار است. آنچه را که غیر معقول می‌دانیم به چه نیرویی نسبت می‌دهیم؟ ما در امور غیر معقول و در گریز به سوی آن و یا درست تر بگوییم، در پناه بردن به آن عمد داریم. عقل به عنوان یك موجود مستقل از من مورد بحث نیست.

عقل خارجی که وجود بالاستقلال دارد، ساخته‌ی تخیل و ذوق و نیاز و اثبات این قضیه است که جهان عقل است. اگر در سطور قبلی با این جمله که جهان معقول است، مخالفت شده است. نه اینست که جهان را معقول نمی‌دانم، بل نظر به این است که جهان تنها معقول نیست، بسا چیزها که غیر معقول است و هست و جزء جهان است. وخواسته‌ام بگویم، جهان می‌تواند معقول باشد و بر جهان غیر معقول ترجیح بیابد، تنها از این نظر که جهان غیرمعقول منطقی نیست، نه آن که نیست.

جهان نسبت تساوی با معقول ندارد، و آنها که خواسته‌اند بگویند، جهان عقل است نیز به همین نسبت توجه داشته‌اند، یعنی چیزی فراتر از معقول بودن جهان.

آنها از عقل چیزی ساخته‌اند که گرچه موجود نیست، اما همان صفات سلبیه و ثبوتیه را داراست. عقل می‌کوشد تا غیر خود را معقول سازد، اما فراسوی این تلاش، من را جدا از خویش وامی‌گذارد، تا بر کار او صحه نهد و این من در تاریخ همیشه از تأییدی که ◀

اطلاق داشته باشد، سرباز زده است. به بهانه‌های متفاوت، کانت هم نخواست، نه آنکه خواست و نتوانست، که عقل را مساوی با هستی بگیرد. این بود که محدودیت حوزه‌ی نفوذی آن را نشان داد و من فکر می‌کنم، هم او و هم بسیاری دیگر از اندیشمندان از نتیجه‌ای که به دست آمد، و حوزهٔ غیر معقول را مصون از جملهٔ نفی ساخت، خوشحال شدند.

در کار نقادی کانت، عقل گرچه حضور داشت و نقادی می‌کرد، اما مسبوق به اراده‌ای بود که جویای حل مسألهٔ عقل بود.

□

ـ تفسیر خیام از زندگی، تفسیری اخلاقی نیست. حکایت او حکایت بی غایتی هستی نیز نیست؛ او از نادانی آدمی حکایتها دارد.

دوری کـه در آن آمدن و رفتن مـاست
آن را نـه بـدایت نـه نهایت پیـداست
کس می‌نـزنـد دمی در این معنی راست
کـاین آمدن از کجـا و رفتن به کجـاست

خیّام را باور این نیست که کسی می‌داند و نمی‌گوید. او بر این باور است که کسی را توان این دانستن نیست. درک بدایت و نهایت زندگی خارج از دسترسی عقل است و اگر سخنی در باب وجود گفته می‌شود از سر سودایی است که گوینده در سر دارد. زانروی که هست کس نمی‌داند گفت، یعنی نمی‌تواند گفت. این ناتوانی عقل در گشودن راز هستی از چیست؟ آیا هستی را رازی نیست یا عقل را مناسبتی و سنخیتی باآن راز نیست؟

درباب وجود و سیر و صیرورت آن تردیدی نیست. اما نادانی ما نسبت به چرایی این امر گاه شاید ما را بر آن بدارد که وجود را از هر غایتی عاری بدانیم. گرچه شاید در این امر محقّ باشیم که وجود را از غایتی که معقول ما می‌تواند بود، عاری دانسته باشیم. این غایت هر چه که هست معقول عقل خیّامی نیست، نه از آن جهت که غیر معقول است، یعنی غیر منطقی و عبث است، بل از آن جهت که فراسوی عقل خیامی است. چیزی که آن را می‌جوئیم و بس به آن نیازمندیم، غایتی است که فهم آن می‌تواند آرامش و معرفت را در مابه کمال برساند و جاودانگی را تحقق بخشد. و همان از ما می‌گریزد در جستجوی آن است که عقل خیامی خسته می‌شود و حیران، گاه به خود گفته‌ام که شاید در نهایت همین خستگی ست که هشیاری بلایی تلقی می‌شود و می به یاری اراده می‌آید تا عقل را از صحنه غایب کند و دمی هم هر چند بی دوام، تلخی زهر ناکامی را از یاد ببرد.

این بحر وجود آمـده بیـرون ز نهفت
کس نیست کـه این گوهر تحقیق بسُفت
هـر کس سخنی از سـر سـودا گفت
زانـروی که هست، کس نمی‌دانـد گفت

سخن از ناتوانی عقل است، موضوعی که در تاریخ ما چه در فلسفه و عرفان و چه در حوزه‌های ادب، به قدر امکان از آن بحث شده است. برخی را تصور بر آن است که همین حکم کافی است تا عقل کناری رود و در صحنه حضور نیابد، مگر به متابعت. بسیاری از آنان که بر این تصوّرند از درک ناتوانی عقل هم عاجزند. آنان با عقل درستیزند و از این روی کار عاقلان را که با چند و چون همراه است نمی‌پسندند و اطاعت را که هر چه چون و چرا در آن کمتر باشد صاحبان قدرت و مکنت را خوش گوارتر است، با عقل که خود بنابر مصلحت بسیار هم مطیع است، در منافات می‌بینند. حضور عقل آنان را می‌آزارد حتی عقل مطیع. این است که مسلمانی بوعلی را هم نمی‌پذیرند. عشق گرچه بر سرگردانی عاقلان داناست اما هیچ تردیدی نیست که عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند.

خیام نه اززبان یك عاشق، که از زبان یك انسان عاقل بر این سرگردانی صحه می‌گذارد و در راه باز یافتن حقیقتی که به دست عقل نمی‌آید؛ نتیجهٔ هفتاد و دو سال تفکر را معلوم شدن این موضوع می‌داند که هیچ معلوم یقینی در کف نیست:

هـرگز دل من زعلم محـروم نـشـد
کم مـانـد ز اسـرار کـه معلوم نشـد
هفتاد و دو سال فکر کردم شب و روز
معلومم شـد کـه هیـچ معلوم نـشـد!

دانایی که ناتوان شد، نادانی لشکری بر می‌انگیزد و نادانان فزونی می‌گیرند. عقل حدود خود را خود تعیین می‌کند و این عین توانایی آن است. چرا که کار عقل تنها درك کردن و فهمیدن است و آگاهی بر حیطه‌ی دانایی نیز کار عقل است.

آدمی آرزومند دانایی مطلق است، اما این امر ممکن نیست و عقل نیرویی است که آدمی رانسبت به این حقیقت آگاه می‌کند. یأس وقتی پدیدار می‌شود که جوینده‌ی آگاهی مطلق، عقل را که وسیله‌ی آگاهی اوست، برای دستیابی به آگاهی مطلق ناتوان می‌یابد. و یأس هنگامی با ناله همساز می‌شود که احساس نیاز به اینگونه دانستن هنوز وجود داشته باشد. آگاهان ما در پی یافتن این دانش است که شاعر می‌شوند و این وجهی از بودن آنهاست و گاه نوعی مستی در عالم اندیشه.

ما اگر دانش را به گونه‌ای که غربیان ادراك می‌کنند، درك می‌کردیم هرگز آه و فغان و افسوس در اندیشه‌مان جای نمی‌گرفت. دانش برای ما دانایی بر عالم نبود، تا کسی چون کانت پیدا شود و پوزه بند بر عقل دکارتی بزند و حدود و ثغور آن را معیّن کند. ما در پی یافتن مطلق بودیم. دانش برای ما تا آنجا که به عقل مربوط می‌شد، آگاهی بر ناتوانیها بود، گرچه این امر تواناییها را نیز نشان می‌داد. اما در راه رسیدن به خود حقیقت و یافتن سر سویدای وجود آگاهی بر تواناییها بسیار ناچیز به شمار می‌رفت تا آگاهی بر ناتوانیهای عقل. گشودن اسرار جزئی و محروم نماندن از آنها گرچه مشغله‌ی آدمی ست، اما اینکه از بازگشایی سر مرگ و گامی به بیرون از نهاد، نهادن عاجزیم چنان احساس دردناکی به ما می‌دهد که اگر با باریك اندیشی به آن نظر افکنیم همه کار بیهوده می‌نماید.

کس مشکـل اسـرار اجـل را نگشـاد
کس یـك قـدم از نهـاد بیـرون ننهـاد
من می نـگـرم زمبتـدی تـا استـاد
عجز است به دست هـر کـه ازمـادر زاد

مرگ با ما زاده شده است و عجز و ناتوانی ما در دستیابی به جاودانگی مطلق بهترین نشانه‌ی آن است.

خیّام این داعیه را ندارد که با اخلاق به جنگ این ناتوانی رفتن پیروزی در پی دارد. خیام بر این خوش باوری که مرگ را نیندیشیدن از هراس رهیدن است، تسخر می‌زند.

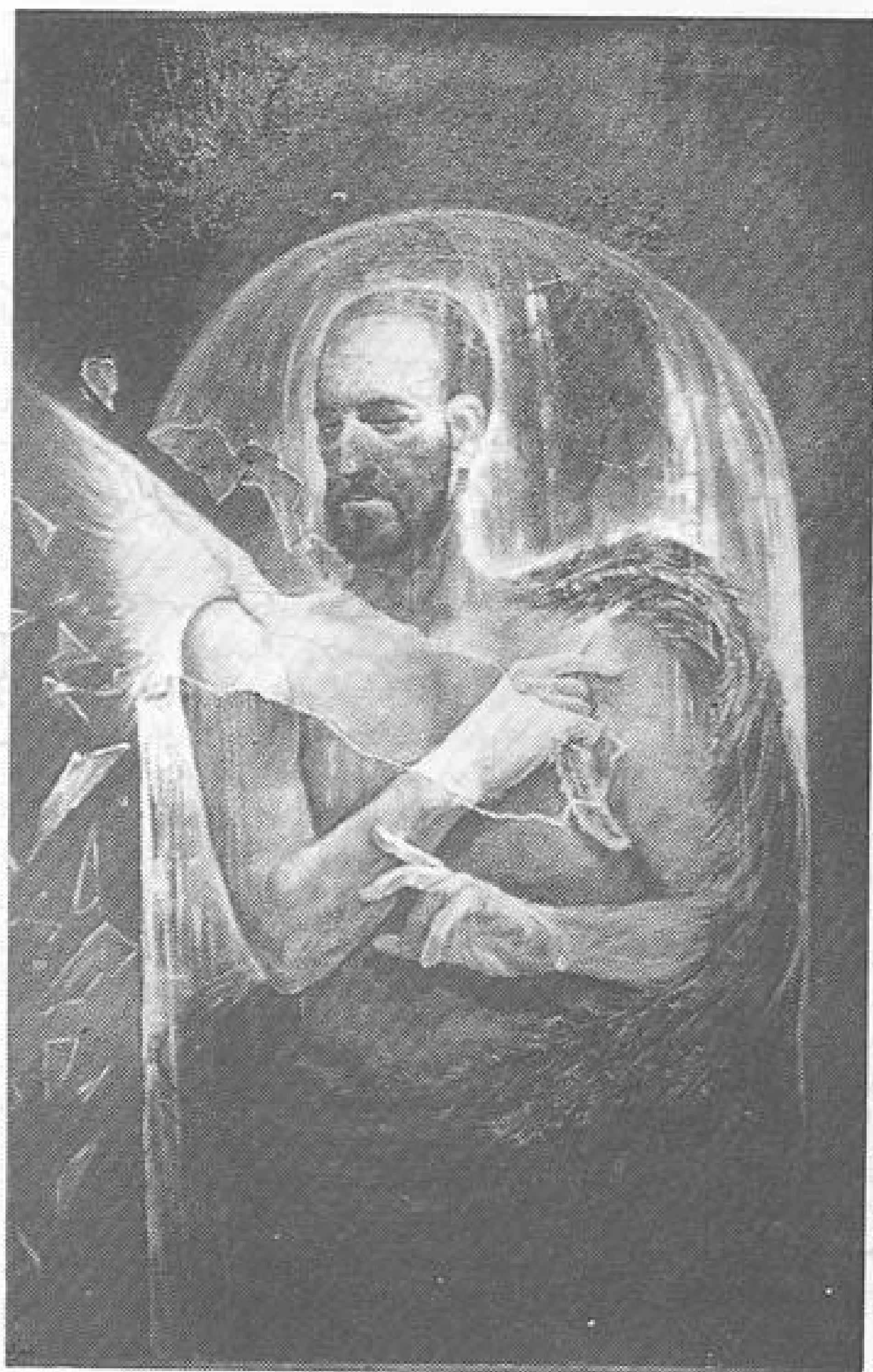
می‌پذیرم که اندیشیدن، هراس داشتن است، اما نمی‌پذیرم که نیندیشیدن چیزی جز غفلت باشد و غفلت گرچه نعمتی است تا آدمیان بی تأمل تن به زندگی دهند اما معرفت و دانایی نعمتی بس بزرگتر است.

آرنـد یکی و دیگـری بـربـاینـد
بر هیچ کسی راز همی نگشایند
مـا را ز قضـا جـز این قـدر ننمـاینـد
پیمـانـه‌ی عمـر مـاست می پیمـانـد

سخن از این نیست که رازی در کار نیست، سخن از این است که رازی باید باشد و هست اما نه کسی آن را گشوده است و نه بر کسی آن را گشوده اند. نمایشی که ما می بینیم تنها این آمد و شد است. اینکه کسی راز را نگشوده است، نه آنکه کسی نخواسته است آن را دریابد ـ بسی اندیشمندانی که در پی یافتن راز و گشودن مشکل اسرار وجود تمامی عمر خود را به سر آورده اند ـ بل کسی را توان بازگشایی آن نیست و این سخن که راز را بر کسی نگشوده اند هر چند که گله‌ای را در مضمون دارد، اما اقرار به وجود حقیقتی را هم که بسیاری خواسته‌اند خیام را منکر آن بدانند، نشان می‌دهد. حقیقتی قادر که هر چه بخواهد نمایش می‌دهد و هر راز را که بخواهد نگشاید، نگشوده می‌گذارد.

ناتوانی عقل در گشودن رازهای هستی که در اندیشه‌ی خیام و دیگر اندیشمندان ما ظهور دارد با نقادی عقل در اندیشه‌ی کانت، از جهتی یگانه و از جهتی متفاوت است. یگانه است از این جهت که در هر دو اندیشه کار عقل محدود به حدودی است که خود بر آن حدود وقوف دارد و نسبت به آن حکم می‌کند و متفاوت است چون محدود کردن عقل در نزد اندیشمندان ما لگام بر سرکشی‌های عقل زدن و حکم آن را درباره‌ی ماوراء الطبیعه نافذ ندانستن بوده است و این عین اثبات حقیقت ماوراءالطبیعه تلقی شده است. ولی در نزد کانت این محدودیت رها ساختن عقل است از قید امور ماوراء الطبیعه. در آنجا وحی و الهام غیبی پیروز می‌شود و عقل بر این پیروزی تمکین می‌کند و در اینجا عقل از این تمکین سرباز می‌زند و خود را رها حس می‌کند. تلاش کانت برای اثبات خدا و... از راه احکام اخلاقی هر چند که بسیار حائز اهمیت است ولی در برابر نقادی عقل محض رنگ می‌بازد و دیدیم که رنگ باخت و غرب هرگز نتوانست این دو موضوع را همسنگ هم قرار دهد هر چند که برخی غربیان خواستند.

کار متفکران ما نقادی نیست. در غرب به نقادی چنان ارزشی داده شده تا ماوراءالطبیعه مهمل گذارده شود. اگر ماوراء الطبیعه نفی می‌شد، شاید وضع به نحوی دیگر می‌بود. نفی ماوراء الطبیعه در برخی از آثار غربیان به گونه‌ای است که نشان می‌دهد این مسأله، مسأله‌ی اصلی غرب نیست. غرب بعد از کانت، آموخت که می‌تواند در این باره ساکت باشد. ظهور ایده‌آلیسم آلمانی، آن هم بعد از کانت هر چند که



■ رباعی صورتی از صور شعر است که زبان منطق را با خود دارد؛ اما نه آنکه رباعی منطق است. شعر خیام نتوانسته تأثیر منطق را در اندیشهٔ وی مخفی کند.

■ خیام در شعرش انسانی است متحیر، با حیرتی آغشتهٔ اعتراض، اما نه دریی راهیابی به حقیقت. او در صدد است تا سرگشتگی و نادانی آدمی را بازگوید، و در بازگویی این نادانی، سخن اهل ادعا را که افسانه‌ای بیش نمی‌داند به سخره می‌گیرد.

■ در کار نقادی کانت، عقل گرچه حضور داشت و نقادی می کرد، اما مسبوق به اراده ای که جویای حل مسألهٔ عقل بود

■ تفسیر خیام از زندگی، تفسیری اخلاقی نیست. حکایت او حکایت بی‌غایتی هستی نیز نیست، او از نادانی آدمی حکایتها دارد.

■ ما اگر دانش را به گونه‌ای که غربیان ادراک می‌کنند، درک می‌کردیم هرگز آه و فغان و افسوس در اندیشه‌مان جای نمی‌گرفت. دانش برای ما دانایی بر عالَم نبود، تا کسی چون کانت پیدا شود و پوزه‌بند بر عقل دکارتی بزند و حدود و ثغور آن را معین کند.

■ می‌پذیریم که اندیشیدن، هراس داشتن است، اما نمی‌پذیریم که نیندیشیدن چیزی جز غفلت باشد و غفلت گرچه نعمتی است تا آدمیان بی‌تأمل تن به زندگی دهند اما معرفت و دانایی نعمتی بس بزرگتر است.

■ ناتوانی عقل در گشودن رازهای هستی که در اندیشه خیام و دیگر اندیشمندان ما ظهور دارد با نقادی عقل در اندیشهٔ کانت، از جهتی یگانه و از جهتی متفاوت است.

تعجب برخی از اهل نظر را برانگیخته است ولی باید توجه داشت که این ایده‌آلیسم - غربی - در گوهر خود با ایده‌آلیسم شرقی و حتی افلاطونی متفاوت است.

ما بر آن بودیم تا از عقل درگذریم و غرب بر آن است تا در عقل بماند و مقصود در اینجا همان عقلی است که هم ما و هم غربیان حدود معرفتش را تعیین کردیم. بحث در اختلاف ما و آنان بر سر چگونگی تعیین این حدود نیسته. اصل قبول محدودیت است که هم ما و هم آنان بر آن صحّه گذاردیم. عقل در اینجا به تبعیّت از دین گردن نهاد. حتی هنگامی که به نفی دین پرداخت، هرگز نتوانست مسأله‌ای را که دین مطرح ساخته بود کنار بگذارد. مسأله‌ی عقل و فلسفه همان مسأله‌ی دین بود. دینداران که عقل را به متابعت از شرع واداشتند مدعی آرامشی شدند که هرگز منکران دین از آن برخوردار نبودند.

نقد کانت گرچه با این اراده آغاز شد تا عقل هم از حدود شناسایی خود آگاه شود و هم حکمش در همان حدود نافذ باشد و قاطع، اما نتیجه‌ی نقد آن نشد که در اراده‌ی کانت بود. کانت چون فیلسوف بود، به قدرت عقل می‌اندیشید و بیشتر برای رهایی عقل بود که کار بزرگ خود را آغاز کرد. اما نتیجه‌ای که به دست می‌آمد احکام عقل را دچار نسبیت می کرد و کانت از این نتیجه گریز داشت. اشتباه کانت در آن بود که به جهان نیوتونی نظر افکند و جهان عقل را بی آنکه بخواهد به تبعیت از آن واداشت.

در اندیشه‌ی خیام عقل در برابر معمای هستی در حیرت است. او جویای دستیابی بر امور محسوس و یافتن راهی برای قطعیت معرفت بر آنها نیست بل در حسرت گشودن رازهایی است که هستی در خود دارد. خیام در حسرت یافتن جاودانگی‌ست که عقل را ناتوان می‌یابد و کانت چنین حسرتی ندارد. ظهور ایده‌آلیسم آلمانی نتیجه‌ی منطقی نقادی عقل کانت نبود. این اراده‌ی کانت بود که در فیلسوفان ایده‌آلیست آلمان موثر افتاد. ظهور عدم قطعیت در مطلق شناسایی و به تبع ان ظهور نیهیلیسم نتیجه‌ی منطقی نقادی عقل محض است. ما توان تسخر زدن بر این عدم قطعیت و نیهیلیسم را نداریم چرا که خود به نحوی گرچه خام و ابتدایی گرفتار آنیم.

تفکری که خیام را به سوی دم غنیمت شماری رهنمون می‌شود، مسأله‌ی موجودیت فردی آدمی در جهان است. این مسأله گرچه امری شخصی می‌نماید اما اینچنین نیست، چرا که خیّام به تبع طبع فلسفی، انسانی می‌اندیشد و بدین لحاظ مخاطب دارد.

این گمان نیز بس خطاست که خیام طالب مخاطب عام بوده باشد و بسان اهل سیاست و ریاست در پی یافتن مرید؛ چرا که در آن صورت می‌باید اهل خطابه می‌بود که نبود.

موجودیت فردی آدمی مسأله ای است که آدمی در پی حل آن هر دری را کوفته است. دین پاسخ خود را دارد و جاودانگی روح فردی را طرح می کند و آدمی را تحریض می کند تا در پی یافتن آرامش جاودانه برآید. معبر آدمی برای رسیدن به آن آرامش، ایمان و اخلاق در زندگی دنیاست. جهانی که در آن به سر می‌بریم یگانه جهان ممکن نیست. این را فلسفه به ما می‌آموزد و فیلسوف نیك آگاه است که با فلسفه بیش از این نمی‌داند و اگر گاهی یا جایی فیلسوفانی به اثبات روح و جاودانگی آن پرداخته‌اند از دین مدد خواسته‌اند و تعالیم دین را به زبان فلسفی گفته‌اند و فلسفه را رنگ دیانت بخشیده‌اند.

خیام برای معارضه با دین و نفی آن شعر نگفته است، و نیز برای اثبات ان. این معنا که ما جاودانه در پیشگاه الهی بقا خواهیم داشت، مسأله‌ای نیست که خیام در شعر به آن پرداخته باشد. او در رسائل فلسفی - کلامی و در پاسخ به شبهات و سئوالات و در مقام یك فیلسوف اهل دیانت به این امر پرداخته است...

■ امروز آثار ادبی غرب (غرب فرهنگی با مشخصهٔ لیبرالیسم و اومانیسم و نیهیلیسم) به یمن! امکانات و توانمندیهای وسیع مادی و ارتباطی که ثمره سالها استثمار و سلطه بر جهان سوم است در صحنه ادبیات دنیا بیشترین حضور و جولان را دارند.

■ اگر تفسیر ما از «ارزشهای ادبی» مبتنی بر معیارهای الهی و انسانی (انسان جانشین خدا) باشد، نمره ادبیات کنونی (البته ادبیات غالب) غرب زیر صفر است و این به معنای بحران ادبیات در عصر کنونی و غرب است.

■ اگر مقصود از غرب، غرب جغرافیایی باشد، حکم به بطلان هر آنچه که موطنش غرب جغرافیایی است، غیرمنطقی و نارواست.

■ اگر «غرب» عبارت باشد از مجموعه‌ای فرهنگی که محور و بنیان آن بر انسان مداری به جای خدامداری است و تمام تلاش این فرهنگ درجهت تغذیه و ضربه کردن نفسانیت فجوری انسان باشد، قطعا باید یکسره بر ادبیات و هنر «غرب» مهر بطلان زد.



بحران ادبیات غرب در عصر حاضر

●از: مهدی نصیری

در ادامهٔ نظرخواهی پیرامون نحوهٔ برخورد با ادبیات جهان (غرب، جهان سوم و...) از دست اندرکاران امور فرهنگی، مطبوعاتی و نیز استادان دانشگاه، صاحب‌نظران و عموم خوانندگان گرامی پاسخهای آقای مهدی نصیری مدیر مسئول روزنامهٔ کیهان به دستمان رسیده است که در زیر از نظرتان می‌گذرد.

□ آیا ادبیات در طول تاریخ بشر نقشی در نزدیکی اقوام و ملل گوناگون به یکدیگر داشته است؟ و اصولاً آیا می‌توان ادبیات را «تاریخ ساز» و یا به تعبیر معروف امروزی «سرنوشت‌ساز» دانست؟

■ نقش ادبیات چه به معنای عام و یا خاص [1] در تفاهم و نزدیکی اقوام و ملل گوناگون اشکار است. به ویژه آن دسته از آثار ادبی که بر وجوه اشتراك تفکر و اندیشه و تمایلات انسانها تاکید داشته‌اند و حاوی مضامینی بوده‌اند که برای عموم انسانها به دلیل فطرت واحدشان پیام و جذبه داشته‌اند. بسیارند آثار و متون کهن شرقی که جای خود را در بین ملل غربی و فرهنگ آنها باز کردند و الهام بخش آثاری جدید شدند و البته عکس آن نیز صادق است.

ادبیات به معنای عام قطعا سرنوشت ساز و تاریخ ساز است. نقش ادبیات به معنای خاص نیز در سرنوشت انسانها قابل لمس و درك است، اگرچه علت تامه نیست و عوامل مهم دیگری نیز در رقم خوردن سرنوشت بشر دخیلند.

□ امروز سردمدار ادبیات معاصر در جهان از نظر ارزش‌های ادبی و نیز تاثیرگذاری بر فرهنگ سایرین کیست؟ غرب؟ شرق؟ جهان سوم؟ و یا اساساً طرح این سئوال -اشتباه است و چنین تقسیم‌بندی‌یی را نمی‌توان قائل شد؟

■ در پاسخ به این سئوال باید ابتدا بین واقعیت (آنچه هست) و حقیقت (آنچه شایسته بودن هست) تفکیك کرد. واقعیت این است که امروز آثار ادبی غرب (غرب فرهنگی با مشخصه لیبرالیسم و اومانیسم و نیهیلیسم) به یمن! امکانات و توانمندیهای وسیع مادی و ارتباطی غرب که ثمره سالها استثمار و سلطه بر جهان سوم است، در صحنه ادبیات دنیا، بیشترین حضور و جولان را دارند و شدیداً عرصه را بر ادبیات غیراومانیستی تنگ کرده‌اند و البته تاثیرگذار نیز هستند، اما فاصله واقعیت با حقیقت (آنچه شایستگی بودن دارد) به طرز شگفت‌آوری طولانی و عمیق است.

اگر تفسیر ما از «ارزشهای ادبی» مبتنی بر معیارهای الهی و انسانی (انسان جانشین خدا) باشد، نمره ادبیات کنونی (البته ادبیات غالب) غرب زیر صفر است و این به معنای بحران ادبیات در عصر کنونی بویژه در غرب است همانطور که بحران فرهنگ و

سیاست و اقتصاد وجود دارد.

□ آیا ادبیات غرب یکسره باطل است؟ اصولاً به آنچه که در غرب به عنوان آثار ادبی و هنری خلق شده‌اند، چگونه باید نگریست؟

■ اگر مقصود از غرب، غرب جغرافیایی باشد حکم به بطلان هر آنچه که موطنش غرب جغرافیایی است، غیرمنطقی و نارواست. چرا که جغرافیا نمی‌تواند معیار حقانیت یا بطلان یك اثر ادبی و فرهنگی باشد. اما اگر مقصود غرب فرهنگی باشد و تعریف خاصی از آن داشته باشیم، صورت مساله فرق خواهد کرد.

اگر «غرب» عبارت باشد از مجموعه‌ای فرهنگی که محور و بنیان آن برانسان مداری به جای خدامداری است و تمام تلاش این فرهنگ در جهت تغذیه و فربه کردن نفسانیت فجوری انسان باشد و با تمام ابزارهای خود، فرد و جامعه را از تزکیه نفس بازدارد (ونفس وما سوّیها فالهمها فجورها و تقویها قدافلح من زکیها و قدخاب من دسّیها) قطعاً باید یکسره به ادبیات و هنر و فرهنگ آن مهر بطلان زد. ممکن است تصور شود که چنین غربی صرفاً مفروض و موهوم باشد، ولی چنین نیست و ما در دنیای امروز چه در غرب و چه در شرق (شرق جغرافیایی) چه در جهان سوم چنین غربی داریم و نمودهای آن را در همه جا می‌بینیم.

با توجه به آنچه گذشت، پاسخ بخش دوم سئوال روشن است. اگر مقصود از غرب در عبارت «آثار ادبی و هنر غرب» غرب جغرافیایی باشد، ما مجاز به گزینش و انتخاب هستیم و می‌توانیم با دقت و وسواس، آثار مطلوب، مفید و قابل استفاده را بیابیم و از دستاوردهای فکری و فرهنگی آن دسته از هنرمندان و ادیبان و نویسندگان غرب که ماهیتی سوای غرب فرهنگی فوق‌الذکر و در تضاد با آن دارند، استفاده نمائیم.

خلاصه آنکه ادبیات و آثار ادبی و هنری غرب جغرافیایی یکسره باطل نیست، همانگونه که ادبیات شرق جغرافیایی یکسر، مطلوب نیست. یعنی به لحاظ منطقی چنین قضیه ضروریه‌ای در کار نیست که هر اثر ادبی وفرهنگی غرب (غرب جغرافیایی) باطل است و هر اثر ادبی و فرهنگی شرق صحیح است.

البته اگر سئوال چنین باشد که آیا غالب آثار ادبی که در غرب (جغرافیایی) پدید آمده‌اند، محکوم به بطلان‌اند، و ظرف زمانی بعد از رنسانس مقصود باشد، پاسخ مثبت است، چرا که سیطره غرب فرهنگی بر فرهنگ و اندیشه غرب جغرافیایی آشکارتر از آن است که انکار شود.

□ آیا ادبیات غرب را می‌توان به چند شاخه تقسیم کرد و در مورد هرکدام، از نظر ارزش گذاری، قضاوت‌های مختلفی داشت؟

■ تصور می‌کنم پاسخ این سئوال باتوجه به پاسخ سئوال چهارم، روشن باشد. مختصر آنکه مابرای گزینش وپذیرش وقضاوت درمورد آثار ادبی، معیار ومیزان وشاقول داریم. ما با توجه به فرهنگ اسلامی وتوحیدی مان تعریف مشخصی از صلاح وفلاح وتعالی وموفقیت وخوبی داریم لذا دربرخورد باآثار ادبی دیگران دچار سردرگمی وحیرت نخواهیم بود ومی توانیم قضاوت وگزینش کنیم وهمانگونه که ذکر شد ممکن است درادبیات غرب (جغرافیایی) آثار نیك و خوب وقابل استفاده یافت شود.

□ آیا یك کتاب در تاریخ ادبیات معاصر ایران اعم از شعر، قصه و رمان وجود دارد که از نفوذ ادبیات غرب و سبکهای مختلف آن مصون مانده باشد؟ اگر بله، لطفاً مثال بزنید و اگر پاسختان منفی است، لطفاً علل این پدیده را توضیح دهید.

■ ابتدا لازم است بین اثر پذیری تکنیکی وفرمی با اثر پذیری محتوایی تفکیك قائل شویم. بدین معنا که اگر از تکنیك وفرمی خاص که درالقای پیام مورد نظر به مخاطب موفق باشد، تاثیر پذیری وجود داشته باشد، نه تنها امر مذمومی نیست، بلکه ترابط وتعاملی مطلوب ومفید وحتی قابل توصیه است. اگرچه درغرب (فرهنگی) تکنیك وفرم مزبور درخدمت بدترین محتواها وپیامها باشد.خوب باید بودن دراثر پذیری محتوایی بسته به محتوای تأثیر گذار ومورد انتخاب است.

باتوجه به مقدمهٔ فوق، پاسخ این است که قطعاً درادبیات معاصر ایران وادبیات انقلاب اسلامی، آثاری که درمحتوا تاثیر پذیر ازادبیات غرب نبوده‌اند وحتی درتقابل وستیز با آن بوده وتوان چنین ستیزه گری را هم داشته‌اند وجود دارد. مراجعه کنید به بسیاری از قصه‌ها و رمانهایی که نویسندگان مسلمان پس ازانقلاب تحریر کرده‌اند وازرهگذر آنها مفاهیم عالی اسلامی، انقلابی وانسانی را متعکس کرده‌اند (گرچه بعضی ازاین آثار ازجهت تکنیك وفرم بی تاثیر ازادبیات معاصر غرب نبوده‌اند). جلوه این استقلال ادبی درشعر، بیش ازقصه ورمان است. نگاه کنید به اشعار کلاسیکی که قبل وپس ازانقلاب توسط شعرای ماسروده شده‌اند وازجهت محتوا وتکنیك، ناب وخالص وریشه درشعر وادبیات اسلامی ـ ایرانی دارند.

اگر قرار باشد از آثار شاعران و نویسندگان خاصی نام ببریم، خوف آن است که افرادی ازقلم بیفتند و حقی ضایع شود. لذا ازاین امر صرف نظر می کنیم.

□ آیا در حال حاضر ادبیاتی تحت عنوان مشخص «ادبیات اسلامی» در کشور ما وجود دارد که بتواند ادعا کند از نظر سبك و محتوی، کاملاً مستقل و تنها به اسلام و انقلاب اسلامی وابسته است؟ و اگر اینطور نیست، برای ایجاد چنین «ادبیات و هنر»ی چه باید کرد؟

■ همانگونه که درپاسخ به سئوال قبل گفته شد، قطعاً چنین ادبیاتی وجود دارد. تنها باید تلاش کنیم بررشد وبالندگی آن بیش از آنچه هست افزوده شود واین با حمایت ازآفرینندگان این ادبیات واعتماد به نفس و ریشه یابی ودرمان خودباختگی‌هایی که متاسفانه اخیراً درگوشه وکنار، دربین دوستان و خودیها دیده می‌شود، دست یافتنی است.

□ بعضی از نویسندگان و روشنفکران مسلمان معتقدند که اگر زندگی پیامبر یا ائمه اطهار و دیگر پیشوایان مسلمان در قالب یك رمان مطرح شود (مانند کتاب پیامبر اثر زین‌العابدین رهنما) می‌توان به نوعی، ادبیات اسلامی را پایه گذاری کرد. آیا برای طرح ادبیات اسلامی در جهان این کار کفایت می کند؟

■ چنین برمی آید که طرح کننده سئوال براین باور است که «ادبیات اسلامی» وجود ندارد. چرا؟ آیا این همه آثار خوب، قوی وپرارزش درادبیات معاصر قابل دیدن نیست؟ ازاین گذشته آیا آثار حافظ وسعدی، مولانا، نظامی وصائب، بیدل وفردوسی و... درمقوله «ادبیات اسلامی» نمی گنجند ویا اینکه خاصیت ونقش خود را ازدست داده‌اند؟ باکدام چراغ گشته‌ایم وتنها کتاب «پیامبر» اثر زین‌العابدین رهنما! را یافته‌ایم. ادبیات اسلامی باظهور اسلام درجزیرة العرب مطرح و بنیان گذاری شد وقوی ترین وبی نظیر ترین آثار را به بشریت عرضه کرده است.

البته جای این سئوال هست که چه کنیم تا ادبیات اسلامی باتوجه به مقتضیات عصر کنونی عرضه شود وازجذابیت لازم برخوردار باشد؟

□ آیا سبکها و تکنیکهای ادبی غرب را می‌توان از محتوای آن جدا ساخت و از آنها به عنوان ابزار در جهت به کار گرفتن اندیشه‌ها و آرمانهای اسلامی استفاده کرد یا اینکه این دو (سبك و محتوای غرب) لازم و ملزوم یکدیگرند؟

■ پاسخ این سئوال نیز قبلا داده شد. گفتیم که به لحاظ حقانیت وبطلان، ملازمه‌ای بین تکنیك ومحتوای ادبیات غربی (فرهنگی) وجود ندارد. یعنی چنین نیست که درصورت بطلان محتوا تکنیك نیز الزاما باطل وغیر قابل استفاده باشد.

□ ادبیات سوسیالیستی بلوك شرق تا چه حد بر ادبیات سایر ملل (و از جمله ایران) تاثیر گذاشته و از آنها الگوبرداری شده است؟

■ اجمالا می‌توانم بگویم که بی تاثیر نبوده است.آثار افرادی نظیر گورکی و چخوف وداستایوسکی ازکارهای ادبی مطرح درجهان وازجمله ایرانند وبر بسیاری از آثار ادبی غرب ترجیح وبرتری آشکار دارند. و بسیاری از آنها به‌عنوان آثاری مفید و سازنده قابل توصیه‌اند.

حتی درعرصه ادبیات شرقی غیر سوسیالیستی بعید به نظر می‌رسد که فی‌المثل نویسنده وهنرمندی از مطالعه آثار تولستوی که ازدستمایه‌های قوی مذهبی، مردمی ومعنوی برخوردار است، بی نیاز باشد.

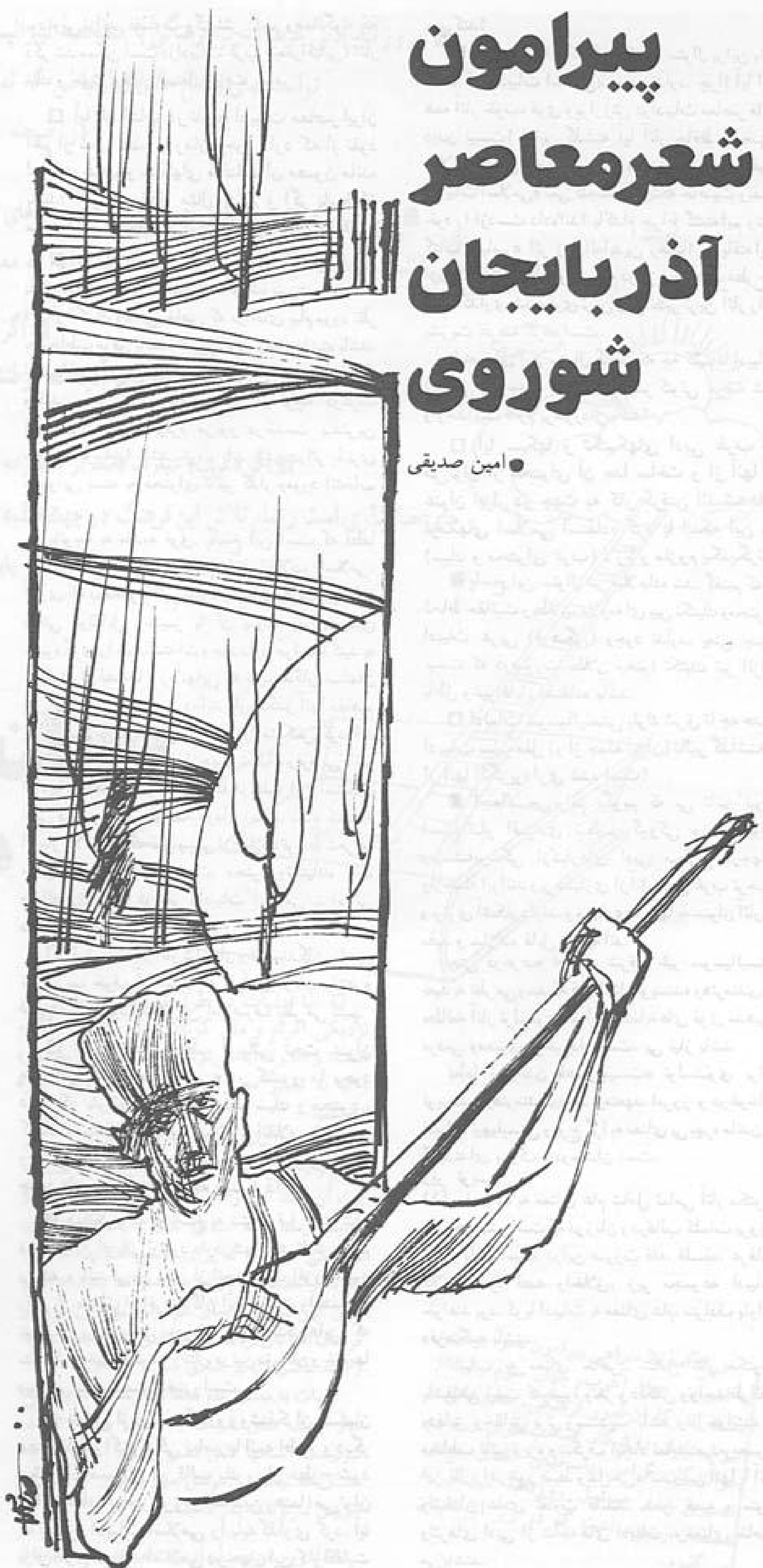
قطعا نخواندن «هنرچیست» تولستوی برای نویسنده وهنرمند دردمند ومتعهد امروز و درغوغای ادبیات نیهیلیستی وپوچ گرا به معنای بی بهره ماندن از گنجینه‌ای بزرگ و درخشان است.

زیر نویس:
(۱) ـ ادبیات به معنای عام شامل تمامی آثار مکتوب وشفاهی بشر است که درزبان ودرقالب کلمات بروز و ظهور یافته است. دراین صورت فقه، فلسفه، عرفان، کلام، شعر، قصه واخلاق، زیر مجموعه ادبیات خواهند بود. گویا ادبیات به معنای عام، مترادف باواژه «فرهنگ» باشد.

ادبیات به معنای خاص، شامل آثار مکتوب یاشفاهی است که شیوا ونغز و دلکش وواجد ظرائف ودقایق وحقایق برتر وپسندیده باشد و درخواننده یا مخاطب تأثیر ویژه وشگرف ایجاد نماید. مردم معمولا این آثار را درخور ضبط ونقل می‌دانند وبین آنها با آثار وسخنان عادی تفاوت قائلند. شعر، قصه و متون ونثرهای ادبی از شاخه‌های ادبیات به معنای خاص می باشند.

پیرامون شعرمعاصر آذربایجان شوروی

● امین صدیقی



ادبیات آذربایجان شوروی درنیم سدهٔ اخیر درخشانترین دورهٔ رشد و تکامل تاریخی خود را می گذراند. دراین دوره دایرهٔ موضوع ادبیات گسترش یافته و خصوصیات بدیعی آن تکامل یافته است. ادبیات جمهوری آذربایجان شوروی درنتیجهٔ روابط ادبی متقابل ملل شوروی ازحیث مضمون غنی ترشده و نفوذ بین‌المللی آن دوچندان گشته است. اساسی‌ترین موضوع ادبیات، زندگی امروز است نویسندگان وشاعران تمام توجهشان را معطوف به مسائل ضروری زندگی معاصر کرده‌اند. باوجود حاکمیت سیاه نظام کمونیستی، عناصر اسلامی وملی، شالودهٔ کاخ رفیع ادب معاصر آذربایجان شوروی را تشکیل می‌دهد.

از میان انواع و ژانرهای مختلف ادبی، شعر این جمهوری مسلمان نشین بیشتر می‌درخشد. شعر معاصر آذربایجان شوروی از شایانی حضور دریك مقایسهٔ جهانی برخوردار است. شاعر معاصر آذربایجانی باتوجه به اینکه درزبان ترکی آذربایجانی همهٔ ۹ مصوت، کوتاه است، وزن هجایی را تنها وزن مناسب برای سخنسرایی می‌داند. شعر معاصر این دیار حتی درقالبهای سنتی (قوشما، گرایلی و...) نیز سرشار ازتصاویر بکروبدیع است.

نوعی رئالیسم شرقی که با «واقف» آغاز گشته و در «جاوید» به تکامل نسبی رسیده، درآثار اکثر شاعران آذربایجان شوروی متجلی است.

«بختیار وهابزاده» بزرگترین شاعر معاصر آذربایجان که عضو هیأت تحریریهٔ روزنامهٔ «آذربایجان» است ونیز درسایر مجلات وروزنامه‌های جمهوری قلم می‌زند، باطرز تفکر نوین وخیال رنگارنگ، تلخیها وشادیهای انسان معاصر را باهنرمندی تمام درقالب شعر سنتی می‌ریزد وبانقش ونگار دل‌انگیزی که به آن می بخشد، اثری می آفریند که بی هیچ اغراقی می‌تواند درسطح جهانی مطرح شود. علاوه بر توانایی سرودن شعر وتسلط برزبان، آنچه اشعار «وهابزاده» را ممتاز می‌کند، اندیشهٔ جهان وطنی اوست. بختیار نه فقط شاعر آذربایجان که شاعر تمام دنیاست. برگردان منثور مصراعهایی ازشعر سنتی «گریز از درد» شاید بتواند قدرت هنری شاعر را تاحدی منعکس کند:

دردهایم بی خبراز یکدیگر
چونان شمعهایی
سکوت دلم را می گریند.

*

زمان خیالم را به دار می‌آویزد.
زمان قطره ـ قطره از چشمانم می‌چکد
آرزوها که می‌آیند...
خود را به سکوت می سپارم.

*

همچو قویی تنها روی آب مانده‌ام
اندیشه‌های من درزمین نمی گنجد.
وقتی که می‌خواهم از درد بگریزم
فکرها پاهایم را می گیرند.

*

... می خواهم از درد بگریزم

ولی دردم بی من

تنها می‌ماند

و این خود دردی دیگر است.

علاوه بر «وهابزاده» شاعران بزرگی چون: صمد وورغون، رسول رضا، محمدآراز، توفیق بایرام، فکرت قوجا، محمداسماعیل، حسین عارف، قاسم قاسمزاده، احمد جمیل، سلیمان رستم و... ضمن سخنسرایی درقالبهای مختلف سنتی گوهرهای درخشانی به گنجینهٔ شعر آذربایجان هدیه کرده‌اند.

«محمدآراز» شاعر سالخورده یی است که هنوز هم چشمهٔ آفرینش اودرغلیان است. او شاعری ست که به حکم دل دست به قلم می‌برد:

من کسی نیستم که دیروزم را به گردنم بیاویزم

من برای دیروزهای خود گور نمی کنم...

تادست، دستِ خودم هست

بی دلم نخواهم نوشت.

در اکثر شعرها و منظومه‌های حسین عارف، عناصر موسیقی سنتی و ادبیات شفاهی رخ می‌نمایند. در آسمان خلاقیت او منظومه‌های «دیلقم» (از آهنگهای موسیقی سنتی آذربایجان) و «در راه» از درخشش بیشتری برخوردارند، بیایید بیتی از اپیلوگ (مؤخره‌ی) منظومه‌ی «دیلقم» را زمزمه کنیم:

چندین راه دراز می‌شود و چندین رد...

تو گویی نغمه‌هایم نیز در سفرند.

شعرهای جنوب سلیمان رستم نیز از آثار به یاد ماندنی تاریخ ادبیات معاصر آذربایجان است.

□ شعر نو نیز با وجود حاکمیت یك ارتجاع ادبی توانسته است جایگاه ویژه خودرا پیدا کند. امروز شعر نو آذربایجان به عنوان یك فرم ادبی نوین پذیرفته شده است. در بررسی اشعار دیگر ضعف و قوت اثر نه براساس موزون و مقفی (قافیه‌دار) بودن آن بلکه با توجه به شیوه پرداخت و بیان و نیز قدرت تصویر سازی سنجیده می‌شود. با این همه بیشتر شعرهای نو موزون و مقفی هستند. نام «رسول رضا» در ردیف نخستین نوپردازان می‌درخشد. «رضا» از امکانات و ظرفیتهای زبان حداکثر استفاده را می‌کند. اندیشه‌های او مطابق با حوادث در قالب مصرع‌واره‌هایی مستقل طوری بیان می‌شود که خط حرکت فکر بهتر و روشنتر ترسیم شود و مسیر احساسات و اندیشه‌هایش را نشان دهد. به برگردان مصراعهایی کوتا از منظومه «فضولی» دقت کنید:

سه روز تشنه

سه روز گشنه

شترها راهها را می بلعند

فرسنگ ـ فرسنگ.

چهار روز تشنه

چهار روز گشنه

شترها راهها را می‌جوند

قدم به قدم.

پنج روز تشنه

پنج روز گشنه

شترها راههارا نشخوار می کنند

آرام ـ آرام....

در اینجا با ظرافت تمام روند حرکت شعر به تصویر کشیده شده است این نشانگر استفاده از امکانات زبانی و تصویری در شعر نو آذربایجان است. درجه موفقیت شاعر در به کارگیری این امکانات، در درجه اول به استعداد و مهارت فردی او و قدرت خلاقیتش بستگی دارد. توجه به موسیقی کلمات از دیگر جهات ممتاز شعر نو آذربایجان شوروی است.

«فکرت قوجا» در یکی از شعرهای خود اضطراب روحی قهرمان و خماری مبهمی که از موسیقی جاز در او ایجاد شده و نیز سرعت و شتاب حاکم برفضا را این گونه عینیت می بخشد:

در چیکاکو (= شیکاگو)

بار...

«جان»

نیمه جان!

برچشمش غبار

برلبش سیگار.

دود سیگار بلند می شود

و به دور مژگان و موی سرش

می پیچد.

جاز

چا ـ چا ـ چا...

موسیقی می شکند.

و برزمین پاشیده می شود

جاز

پارچه ـ پارچه.

جاز

تکه ـ تکه.

چا ـ چا ـ چا.

تکرار حروف «ج» و «چ» برای رساندن صدای موسیقی جاز (اگر چه در ترجمه به طور کامل منعکس نشده است.) از مهارت شاعر برای به فعل درآوردن تواناییهای پتانسیل زبان سرچشمه می گیرد.

«وهابزاده» در شعر نو نیز چنانکه در شعر سنتی، از پیشکسوتان می باشد. البته موفقیت شاعر در نوپردازی نتیجه پختگی و جا افتادگی وی در شعر سنتی است:

بسا چیزهایی

که از سکوت آموختم...

من اندیشه‌های خود را

در سکوت می گریم...

«محمد اسماعیل» که اینك سردبیر مجله ادبی "Kəнчлик" است. دیگر شاعر برجسته‌ی آذربایجانی است:

تو فکر می کنی

می‌توانی از غم گریخت

و از دایره مرگ دور شد.

ولی پیش از آنکه به آب حیات برسی

غم

چون شکارچی

دنبالت می افتد....

پس چاره درد را در دلت

بجوی.

شعرهای «فکرت صادق» بهترین نمونه‌های شعر نوین آذربایجان است. تصویرهای نو و لطیف در عین حال ملموسی که در اشعار صادق به کار رفته، او را در ردیف اول شاعران نوپرداز قرار می‌دهد.

سوگسروده‌ای که در رثای دوست شاعرش «علی کریم» نوشته، از جمله بهترین سروده های اوست:

آن روز طوفان به پا شد...

فریادی در به در گشت

خانه‌های سنگی را تکان داد،

پنجره‌های خواب آلود را بیدار کرد:

«بیدار شوهی!... بیدار شو!»

چنارهای «گؤی چای» (موطن علی کریم)

خم شد

شاخه‌هایش راهت را سد کردند.

و تو

با قایق زردی

امواج برگهای سبز را شکستی

و رفتی...

کولاك

به اندازهٔ یك خبر سیاه

وزید فقط،

و ایستاد.

دو دست گنگ

که بسوی حسرت دراز شده بود،

بسته شد.

از سنگینی ذره‌ای امید

بند دلم گسست.

شاعری از سرتا پا سوخت:

«بسوزید هی!... بسوزید!»

«علی کریم» سالهاست که وداع آخرین را سروده و به دیار باقی کوچیده است، لیکن اشعار باطراوتش هنوز هم دلهای عاشق را می نوازد:

شهری جوان،

گستاخ،

قهرمان

به سان بزرگترین کشتی جهان،

بر روی آبها

لنگر انداخته

و موجها بر رویش

نغمه‌های آبی می‌باشند.

سروده‌های لیریك و عاشقانهٔ «نبی خزری» مملو از تصاویر رنگارنگ است: در خیالی ژرف

اگر فرو روی

سکوت تو می‌شوم.

«صابر رستمخانلی» سردبیر روزنامهٔ Азәрбајҹан (ارگان کمیته‌ی کمك مردمی به قاراباغ) است. شهرت او تنها به خاطر نثر شیوایش نیست. رستمخانلی علاوه براینکه نویسنده‌ای شهیراست، در شاعری نیزید طولایی دارد. احساسات و اندیشه‌های انسانی بسیار لطیفی در سروده‌هایش موج می‌زند:

به این لانه‌های خالی دست نزنید!

... دست نزنید!

روزگاری نغمه‌های این لانه‌ها

بال به بال

پرواز می کردند.

و منقارهایشان به طرف خورشید

دراز می‌شد. ◀

نام ر.روشن بیشتر به خاطر اندیشه‌های فلسفی نامأنوسی که در شعرهایش به چشم می‌خورد، زبانزد شده است. روشن پدیده ها را با دیدی متفاوت می‌بیند:

چه کسی می‌داند
شاید سگ واقعاً
برنده‌بیست
بالهایش در درون!؟
شاید سگ پرنده‌بیست
مغزش ولی
نه مغز پرنده.
شاید نمی‌خواهد از خاك جدا شود!

هفته‌نامهٔ "Әдәбијјат вә инҹәсәнәт" سالهاست که عرصهٔ جولان قلمهاست. علاوه براخبار، مصاحبه‌ها و گزارشها، چند صفحه ویژه از هفته‌نامه مذکور به نقد ادبی، نثر و شعر اختصاص یافته است.

سردبیر این هفته‌نامه، «نریمان حسن‌زاده» از نسل شاعران میانسال آذربایجان شوروی است. شعر حسن‌زاده ریشه در پاکترین احساسات و عواطف بشری دارد و این خود روانی و زلالی خاصی به اشعارش بخشیده است.

به طوریکه او بی‌هیچ بازی تکنیکی شعرهایی بلورین می‌آفریند:

يك روز کولاکی
در ساحل ارس
درخت بیدی دیدم
زلف پریشانش را
گاهی باد می‌کند
و گاه سیمهای خاردار.
بید خم می‌شد
آنسوی ارس را می‌بوسید
و اینسوی ارس را.
از روزی که سیمهای خاردار
دور شاخه‌هایش پیچیده،
از رویش خود پشیمان است بید.

صلاحزاده، سیاوش سرخانلی، ج. یوسف‌زاده، نصرت کسمنلی، و.عزیز آ.رسول، فتحعلی صاحب، عیسی اسماعیلزاده، محمد اصلان، جابر نوروزو... از دیگر شاعران برجستهٔ آذربایجان شوروی هستند.

در اینجا ترجمهٔ سطوری چند از شعرهای برخی از این شاعران را می‌بینید:

خورشید
برگ به برگ
می‌افتد
و
می‌رود.
روزها
لبریز می‌شود
از برگهای خشك.

صلاحزاده

□□□

وقتی که دست دوست
سرد شد،
چرا آسمانها نشکست؟
چرا شعرهای بالدار
بچه‌ها را بیدار نکرد؟
هنگام برخورد اندیشه‌های سرشار از آتش و نور
چرا خانه از جا کنده نشد؟
چرا دیوارها
از بحث يك هفته‌ای ما
عرق نکردند؟

سیاوش سرخانلی

□□□

پاییز به باکو آمده است...
خانه‌ها
خود را در مه می‌شویند.
شهر
بالهای افق را می‌گشاید
و خود را درخندهٔ زرد خورشید
می‌پیچد...
پاییز با خط زردی برگها را
امضاء می‌کند.
دستخطهاست
که بر گذرگاهها
پاشیده می‌شود

آ. رسول

□□□

در راه ده،
راهی که به سوی افق دراز شده،
پیاده می‌روم.
رد پدرم،
چشم مادرم
در راه ده
پیاده.

ج. یوسف زاده

□□□

سکوت در لبهای دره مانند
می‌پراکند
و صدایی
در انگشتان بلوطی
گره می‌خورد

و. عزیز

□□□

بعد از این با دست چپ خواهم نوشت
چه ریشهٔ دست چپم
به دلم
نزدیکتر است.

فتحعلی صاحب

سهراب طاهر، سید ابوالفضل حسینی، مدینه گلگون، بالاش آذراوغلو، حکیمه بلوری، مروارید دلبازی و... از شاعران مشهور آذربایجان شوروی هستند. و برخی از آنها نشان «شاعر خلق آذربایجان» را دریافت کرده‌اند. در سطور پایانی این نوشتار به جاست از «خلیل رضا» شاعر مسلمانی که بعد از فاجعهٔ ۲۰ ژانویهٔ ۱۹۹۰ باکو به عنوان آشوبگر توسط حکومت مرکزی شوروی محبوس گردیده است نیز یادی شود.

این مصراعها از اوست:

آزادی را نمی‌خواهم ذره ـ ذره
گرم ـ گرم.
باید همهٔ زنجیرها را
پاره کنم.



* زیرنویس:

در تهیهٔ این مقاله علاوه بر مجموعه اشعار شاعران مورد مطالعه و روزنامه‌ها و مجلات چاپ باکو از کتابهای «دیل و بدیعی قاواراییش» (زبان و درك ادبی) اثر سرخان عبدالله یف و «صنعتکار قوجالمیر» (هنرمند پیر نمی‌شود) نوشته‌ی محمد عارف نیز استفاده شده است.

نازنین...

● پرویز حسینی



اکبرآقا، پای لنگش را به سوی قفس قمری‌ها کج کرد. ابر بوی باران می‌داد، اما حیاط کوچك خانه خفه بود و انگار خاك مرده روی آن پاشیده بودند: «قمری‌ها حتماً تشنه‌ان... دیشب که آب بند اومده بود، چه سرو صدایی به راه انداخته بودن...»

رو به روی قفس چندك زد و در مشبك آن را باز کرد ومثل هرصبح شروع کرد به شمارش آنها: «یك، دو، سه، پنج، هفت،... پس «نازنین» کو؟»

چشمهای ریز «اکبرآقا» گرد شد و در حدقه چرخید. دلش شور زد. زاویه‌های قفس را از بالا به پایین دید زد و دست کشید به کف تخته‌ای و پوشیده از فضلهٔ قمری‌ها و دانه‌های پخش و پلا. پایش را از زیر تنه‌اش رها کرد و سرش را جلوتر برد، «پس این پرها... اینا پرهای «نازنینه»...

ای وای...»

چشمهای اکبرآقا تر شد. قلبش تند می‌زد. نگاهش یکراست به طرف لبهٔ دیوار حیاط چرخید:

«کار گربه سیاهِ چشم زمّردیه. بگو اینهمه پشت دیوار بو می کشیدی به هوای نازنین بود؟! دیگه منم و تو و ضامن دسته برنجی...»

دستهای اکبرآقا ناخودآگاه به جیب رفت و دستهٔ چاقویش را لمس کرد. خونش به جوش آمده بود:

«دمار از روزگارت در می آرم. تیغ کشت می کنم...»

پای لنگش را روی کف سیمانی حیاط لنگر داد و بلند شد. شیر آب را باز کرد. چشمهای هراسان قمری‌ها به او دوخته شده بود. ظرف پر از آب را به داخل قفس هُل داد و باز به لبهٔ بالای دیوار نگاه کرد. صدای در حیاط می‌آمد. در را که باز کرد، چیزی نمی‌دید، ذهنش کور شده بود. چشم می‌دید اما دل نمی‌دید. همهٔ حواسش به گربهٔ سیاه بود و هرچه دوستش، اصغر می گفت نمی شنید. یعنی می شنید اما نمی فهمید. «اکبرآقا، تو نمیری، دیشب تا صبح خوابم نبرد. دلم پیِ «نازنین» بود، بیا و رفاقت کن، بزرگی کن اکبرآقا، هرچی بخوای درعوض میدم، اینهمه سخت نگیر. به دوستت میدی، راه دوری نمیره، با توام، مگه حالیت نیس؟...»

اکبرآقا به دیوار رو به روی توی کوچه خیره شده بود و تا وقتی که دست اصغر شانه‌هایش را تکان نداد به خودش نیامد: «حالم خوش نیس. یعنی دلم خوش نیس. حالا بگو چی میخوای؟».

اکبر دوباره تکرار کرد: «گفتم که، دلم پی «نازنینه»، آخرش معامله می کنی یا نه؟»

چشمهای اکبرآقا برقی زد. گلویش می سوخت. دهانش تلخ بود: «نازنینو بردن.» اصغر ماتش برد: «به چقدر راضی شدی؟»

ـ به هیچی.

ـ تو که قولشو به ما داده بودی!

ـ نشد دیگه.

ـ به کی دادی؟ نکنه به «حسن گربه» بخشیدی؟

اکبرآقا به درازنای کوچه، از بالا به پایین، نگاهی انداخت و بعد چشمهایش را به قیافهٔ ماتم گرفتهٔ اصغر دوخت:

ـ به هرحال نازنین رفت که رفت.

اصغر که از خم کوچه ناپدید شد، اکبرآقا در را بست و راهش را به سوی قفس کج کرد. قمری‌هایش را از نظر گذراند که منقارشان راتوی آب کرده بودند و برآمدگی خاکستری زیر گلویشان، تند و تند تکان می‌خورد. به گوشهٔ حیاط رفت و ازتوی خرت و پرت‌های صندوق رنگ و رورفته‌ای، تکه طنابی بیرون کشید و پارچهٔ بلند سیاهرنگی که نخ نما شده بود و در روشنایی خفهٔ روز، قهوه‌ای می‌زد. دلش آرام نداشت: «اگه کار «چشم زمردیِ» حسن گربه باشه، کاریش می کنم تا دیگه دست از گربه بازی بکشه، نسناس، چشمش پیش قمری‌های منه، میخواد وادارم کنه مفت بفروشم یا حراجشون کنم. خوابشو ببینه...»

شب که شد، در قفس را نیمه باز گذاشت و درکنج حیاط چندك زد: «اینقدر بیدار می‌مونم که تا به چنگت بیارم. «حسن گربه» پروارت کرده با کفترا و قمریهای محّله ازحلقومت همه رو بیرون می کشم، منو هنوز نشناختی...»

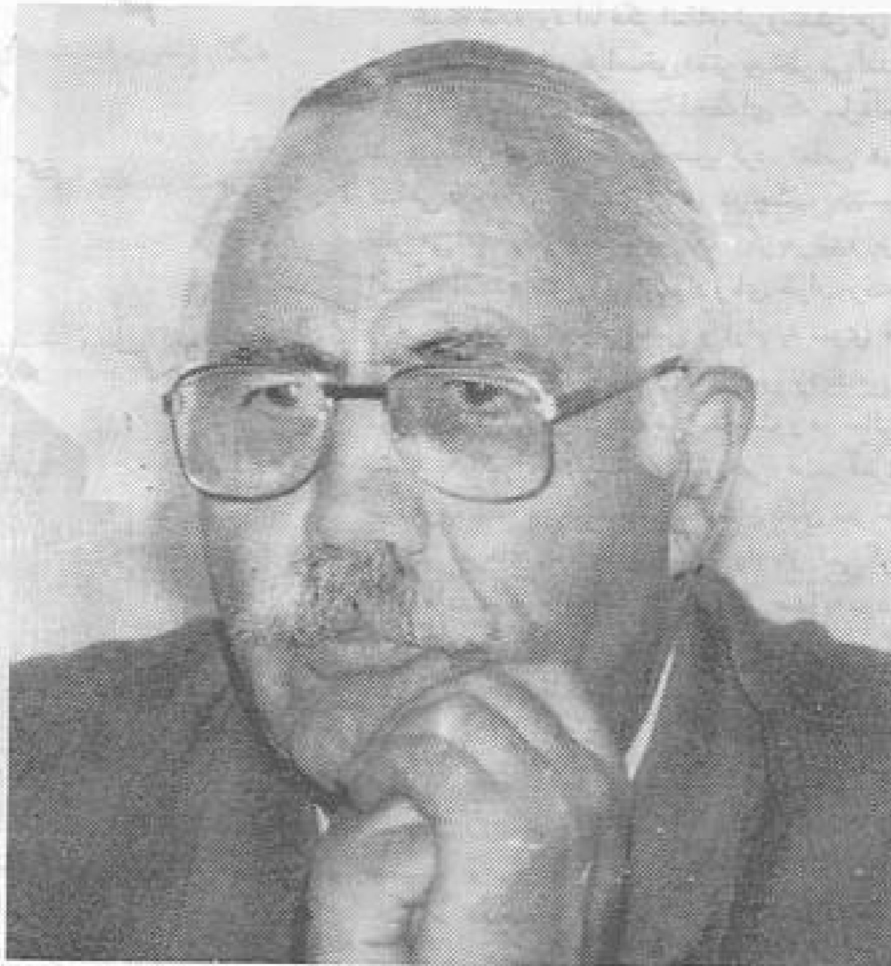
شب سیاه‌تر از همیشه بود. تك و توك، ستاره‌ها بیدار بودند. پای لنگ اکبرآقا خواب رفته بود. مهره‌های کمرش تیر می کشید. نفسش در نمی‌آمد. حیاط کوچك خانه را سکوتی سربی فرا گرفته بود و تنها چشمهای اکبرآقا از آن گوشهٔ تاریك به همه جا می‌چرخید و بیشتر سمت هُرهٔ دیوار را می پایید.

خسته شده بود اما فکر انتقام، نیرومندش می کرد. قمری‌ها از همیشه هراسخورده‌تر به نظر می‌آمدند و اکبرآقا دلیلش را نفهمید تا لحظه‌ای که سایهٔ جسم سیاهی را روبروی قفس حس کرد. تمامی هیکلِ سیاهی در ورای نور سبز زمردیِ دو چشم، یکدست به نظر می‌آمد وقمری‌ها محو نگاه گربه شده بودند. اکبرآقا آب دهانش را قورت داد وپای خواب رفته‌اش رابه جلو لنگر داد و بی‌نفس و آرام به سوی قفس خزید. گربه چنگ تیز کرده و به در قفس نزدیك می‌شد. درهرگام نگاهی به اطراف می‌انداخت و در حالی که پشت به اکبرآقا داشت به پیش می‌رفت. قمری‌ها میخکوب شده بودند. سیبك گلویشان تکان نمی‌خورد و حتی پرهای خال‌خالی‌اشان را باز نمی‌کردند. اکبرآقا دوسوی پارچهٔ سیاهرنگ رابی صدا به دودست گرفت و خمیازه‌اش را فرو خورد. یك خیز بلند کافی بود. هیکل اکبرآقا که درسیاهی شب هراس‌آور به نظر می‌آمد، قد برافراشت و پارچهٔ سیاه که به دور تن پروار گربه تاب خورد، ترساندش و جیغی که زد قمریها رادستپاچه کرد. اکبرآقا گلوی گربه را طوری چسبیده بود که انگار پلنگی رابه دام انداخته بود. چنگ بّرندهٔ گربه، پارچهٔ مندرس رااز هم شکافته و به چهرهٔ خشمگین اکبرآقا خراش می کشید. اکبرآقا تنه‌اش را روی هیکل گربه پله داد و تکه طناب رابه پاهایش بست و بالا کشید و همانطور که گربه چرخ می‌خورد وجیغ می کشید، لنگ لنگان بسوی اتاقی درآن سوی حیاط دوید. در را که باز کرد کلید برق را زد. چارپایهٔ کوچکی را از گوشهٔ اتاق به جلو کشید و زیر پنکه‌ای که به سقف آویزان بود قرار داد. گره طناب رابه دور پاهای گربه محکم کرد. برروی چارپایه جست زد. سر دیگر طناب را به میلهٔ عمودی بالای پنکه گره زد. پارچهٔ سیاهرنگ رابرگرفت و ازچارپایه پایین آمد. دراتاق رابست و پنکه را به راه انداخت. درکنج اتاق چرخ آرام گربه را که رفته رفته تند می‌شد، به تماشا نشست. چشمهای زمردی تاب می خوردند و جیغ‌های دلخراش او اتاق را می‌خراشید. ناامیدانه به فضا چنگ می‌انداخت. سرعت دورانی گربه به اوج خود رسیده بود و فریادهای گربه روبه خاموشی می‌رفت. اکبرآقا کلید را زد و به هیکل فربهٔ گربه که حالا دیگر گیج و منگ شده بود، خیره شد. چشمهای زمردی‌اش بی‌نور وسرد به نظر می‌آمد. اکبرآقابا لحن تلخی گفت: «پس خودت بودی که نازنینو بردی!»

دست اکبرآقا به جیب رفت وقطره اشکی گرم به گونه‌اش لغزید. تیغ را که با چالاکی به پشت گربه کشید، برقی از چشمهای زمردی پرید و جیغی کوتاه درفضای اتاق خط انداخت: «اگه «حسن گربه» بفهمه چی به روزت اومده، خودشو می کشه».

بار دیگر تیغهٔ تیز چاقو به شکم گربه چسبید و خون به هوا فواره زد. اکبرآقا پای لنگش را ستون بدن کرده بود وبه دور گربه چرخ می‌زد. خون برچهره و دستهایش شتك زده و بوی زهم گوشت و پوست دراتاق پیچیده بود.

شب از نیمه گذشته بود و نم نم باران می‌بارید که اکبرآقا به در خانهٔ «حسن گربه» رسید. بستهٔ سنگینی را که درپارچهٔ سیاه پاره پاره‌ای پیچانده بود، کنار در انداخت. زنگ راسه بار زد، و سلانه سلانه از آنجا دور شد...



● گفتگوی ادبستان با استاد عبدالله فرادی هنرمند خوشنویس معاصر

به‌چه‌کسی خوشنویس‌می‌گویند؟

□ استاد فرادی، به نظر شما نخستین وظیفه یك خطاط چیست؟

■ باید گفت خوشنویس، نباید گفت خطاط. برای اینکه خوشنویسی روی کاغذ صورت می‌گیرد و با کتاب و کتابت سر و کار دارد. هرچه که بر اوراق مترتب باشد و صحیح نیز باشد، خوشنویسی نام دارد. چون نوشتن در لغت به معنای «لفظ را در مکان قراردادن» است. مثلاً نشابور و نهاوند یعنی محل مخصوص شابور یا هاوند. این «ن» علامت مکان است. و «وشتن» یا «واژ» کردن و صداکردن واژه و واگه همه به معنای لفظ است. پس لفظ را در مکان قراردادن به معنای نوشتن است. خوشنویس هم باید بنویسد. و حال آن که خط که از ورق خارج شود، مثلاً حکاکی روی عقیق، دیگر هنرخوشنویسی نیست بلکه خطاطی است. خوشنویسی و خطاطی را نباید با هم قاطی کرد. در قدیم لفظ خوشنویسی یك لفظ عام بود و می گفتند خطاط کسی است که بسیار خطّ بنویسد. بسیار خوب بنویسد! امّا خط خوش و خط منسوب با هم فرق دارند. خطی که الان شما با خودکار یك بعدی می نویسید، خط منسوب است. خطی است که از اول عمر آموزشتان تا آخر آن همراهتان است. پس دو نوع خط داریم: یکی خط منسوب و دیگری خط خوش. خط خوش را هم نبایستی با سایر خطهایی که بر روی غیر از کاغذ نوشته می شود، اشتباه کنیم. چون وقتی که روی چوب، خط نوشته شود، این هنر، هنر منبت کاری است خط نوشتن روی پارچه، هنر قلمکاری است و روی آهن و حلبی، تابلوسازی است.

□ با این حساب، خطاطی عام‌تر از خوشنویسی است؟

■ هر لغتی معنای عام و خاص دارد. خطاطی، عام نیست. مثلاً هردانستنی علم نیست. ولی علم، دانستن است.

□ یعنی خطاطی خودش عام و خاص دارد؟

■ بله، خود خطاطی عام وخاص دارد. خود خوشنویسی هم عام و خاص دارد. خطی که ما می‌نویسیم همراه ماست و این خط منسوب به ما می‌شود. از دو نظر منسوب به ما است. یکی اینکه مال خود ماست و دیگر اینکه دارای مقداری از عناصر بُعدی و زیبایی است. مثلاً ستون شروع مشخص است، سطر مشخص است، نقطه‌ها مشخص است، سرکج‌ها هم معلوم است. و به همین جهت می گویند این خط آقای الف است. خط خوش، خطی است که اگر یك لحظه تمرین آن را ادامه ندهید از دستتان می‌رود، و حال آنکه خط منسوب اینطور نیست. هر وقت بخواهید بنویسید می‌توانید.

□ پس خوشنویسی یکی از اقسام خط است؟

■ بله، خوشنویسی نوعی از خط است.

□ خوب، فکر می کنیم متوجه تفاوت خطاطی و خوشنویسی شده باشیم. حال بفرمائید نخستین وظیفه یك خوشنویس از نظر شما چیست؟

■ وظیفهٔ یك خوشنویس این است که خط نوشتن را ترك نکند. طبق عادات و آداب خوشنویسی مشق کند همانطور که می‌دانید مشق نوشتن آدابی دارد. ابتدا باید وسایل خوشنویسی را فراهم کند، خودکفا باشد. مرکب و قلم داشته باشد. خوشنویس باید بلد باشد قلم بتراشد، مرکب درست کند، قلم‌تراش را تیز کند. به قول میرعماد قلمتراش هرکس تیزتر باشد او بهتر می نویسد! به قول قدما، «عامه»، «نامه» و «خامه» لازم است: عامه مرکب است. نامه کاغذ و خامه قلم است. از آداب خوشنویسی این است که اگر خواستی خوشنویسی را یاد بگیری باید قهرمان جامعه را انتخاب کنی. یعنی باید یکی از قهرمانهایی را که در جامعه شناخته شده‌اند، به عنوان معلم انتخاب کنید. هر معلمی را که انتخاب کردید، جز خط او نباید به خط کس دیگری نگاه کنید. وقتی اورا انتخاب کردی یعنی استادت را برگزیدی. انتخاب استاد هم دو نوع است. استاد حضوری و استاد غیرحضوری. استاد مکتوب و استاد حضوری. یعنی استادی که فقط خط او را در اختیار داری و باید از روی خطش بنویسی و استادی که خودش حی و حاضر است و باید پیش او بروی و زانو بزنی و تلمذ کنی. و مشق باید به سه صورت انجام گیرد: مشق قلمی، مشق خیالی و مشق نظری. مشق قلمی به معنای این است که خط استاد را جلو رویت بگذاری و بنویسی. مشق نظری یعنی این که ابتدا باید خطوط خوش استاد را به دست بیاوری و به آن نگاه کنی مثلاً یك ساعت نگاه، پنج دقیقه مشق. چون در نگاه کردن به خط استاد طبع به عالم خوشنویسی تعلق پیدا می کند و این امر بیشتر شاگرد را به ذوق و شوق می آورد و او را تشویق به عمل می کند. و مشق خیالی یعنی این که تصرفات و ابتکاراتی هم باید داشته باشیم. کسی که ابتکار نکند در مرحلهٔ مشق قلمی باقی می‌ماند و اگر کسی مشق نظری نکند مغزش جامد می‌شود. استاد هم باید هر سه مشق را انجام دهد. هر خوشنویسی اگر یکی از این سه مشق را ترك کند در کارش نقصان پیدا می‌شود. کسانی که حرفه‌ای می‌شوند و خیالی مشق می‌کنند خطشان بی‌مغز و خام است. مثلاً «حسن زرین خط» یا دیگران که استاد بودند وقتی به اصطلاح بازاری شدند، خطشان بی‌مغز شد. ولی کسانی که در کار تعلیم و تربیت هستند، بیشتر موجودیت خوشنویس را نشان می‌دهند. یعنی در خودشان ترتیب دارند.

خوشنویس کسی است که مشق خیالی و مشق نظری و مشق قلمی را دائماً و توأماً انجام دهد. اگر غیر از این باشد استاد نمی‌شود. حتی یك استاد هم اگر بدون نگاه کردن به خط استادش و بدون مشق خیالی تعلیم دهد، خطش بی‌مغز می شود. خوشنویس باید تا زنده است و چشم و دستش کار می کند دائماً این سه مشق را باهم انجام دهد تا استاد شود و وقتی هم که استاد شد تازه باید خودش را پائین‌تر از همه به حساب آورد.

□ استاد، بعضیها معتقدند خوشنویسی اصلاً هنر

نیست و یك فن است. نظر شما در این مورد چیست؟

■ در خوشنویسی هم مانند سایر زمینه‌ها، «شایعه سازی» وجود دارد! بدآموزی هم وجود دارد. خرافات هم در خوشنویسی هست. مثلا بعضیها دو «س» کلمهٔ سلسال را نمی کشند. ولی روزی بوده که هر دو «س» را کشیده می‌نوشتند. امروزه دیگر این کشیده‌ها روا نیست و اساساً انسانها همه به نوعی هنرمند هستند. و اما در مورد هنر خوشنویسی: شما چطور می گوئید خوشنویسی هنر نیست؟ اصلا هنر چه هست؟ هنر تعریف خاصی ندارد و شما نمی‌توانید تعریف معینی برای هنر داشته باشید و مشخص کنید که هنر چیست. خود انسان ناشناخته است تا چه رسد به هنر که از انسان ساطع می‌شود. وقتی افرادی ادعا می کنند خوشنویسی هنر نیست، باید ببینیم خود هنر چیست؟ این همه کتاب راجع به هنر نوشته‌اند ولی هیچکس تعریف حقیقی و کاملی از آن را نگفته. یکی از تعاریف زیبایی که گفته‌اند این است: زیبایی مطلق، جمال حق است. و زندگی زیباترین زیبایی‌هاست، «خوشنویسی» هم جزیی از زندگی است و نوعی هنر. افرادی هستند که اصلا با خط زندگی می کنند، شب خواب خوشنویسی می‌بینند! چطور می‌توان گفت که خوشنویسی هنر نیست؟ با وسیله‌ای ساده که قلم و مرکب باشد، شما بهترین اثر را به وجود می‌آورید که دیگری نمی‌تواند این کار را انجام بدهد. پس این یك هنر است. چیزی است بالاتر از عادت. این محصول عادت و فراگیری است.

خوشنویسی هنر است. به دلیل اینکه عنصر بصری دارد. عنصر اولیه دارد. در آخرین تجزیه و تحلیل به نقطه تبدیل می شود. هنر نقاشی، هنر رنگ و رسامی و خط است. موسیقی هنر صداست. صدا، عنصر حقیقی آن است. دیگر از صدا تجزیه بذیرتر نیست. خوشنویسی هم مجموعه‌ای است که برای خود دارای مکتب است.

□ استاد، در صحبتهایتان اشاره کردید به اینکه کسی که برای فراگیری خوشنویسی می‌آید باید استادی را انتخاب کند و پیرو همان استاد باشد و بعد به رعایت یك سری موازین اخلاقی اشاره کردید، استنباط ما این است که فکر می کنیم شما تهذیب اخلاقی را به عنوان یکی از شروط خوشنویس شدن بر می شمارید. آیا درست حدس زده ایم.؟

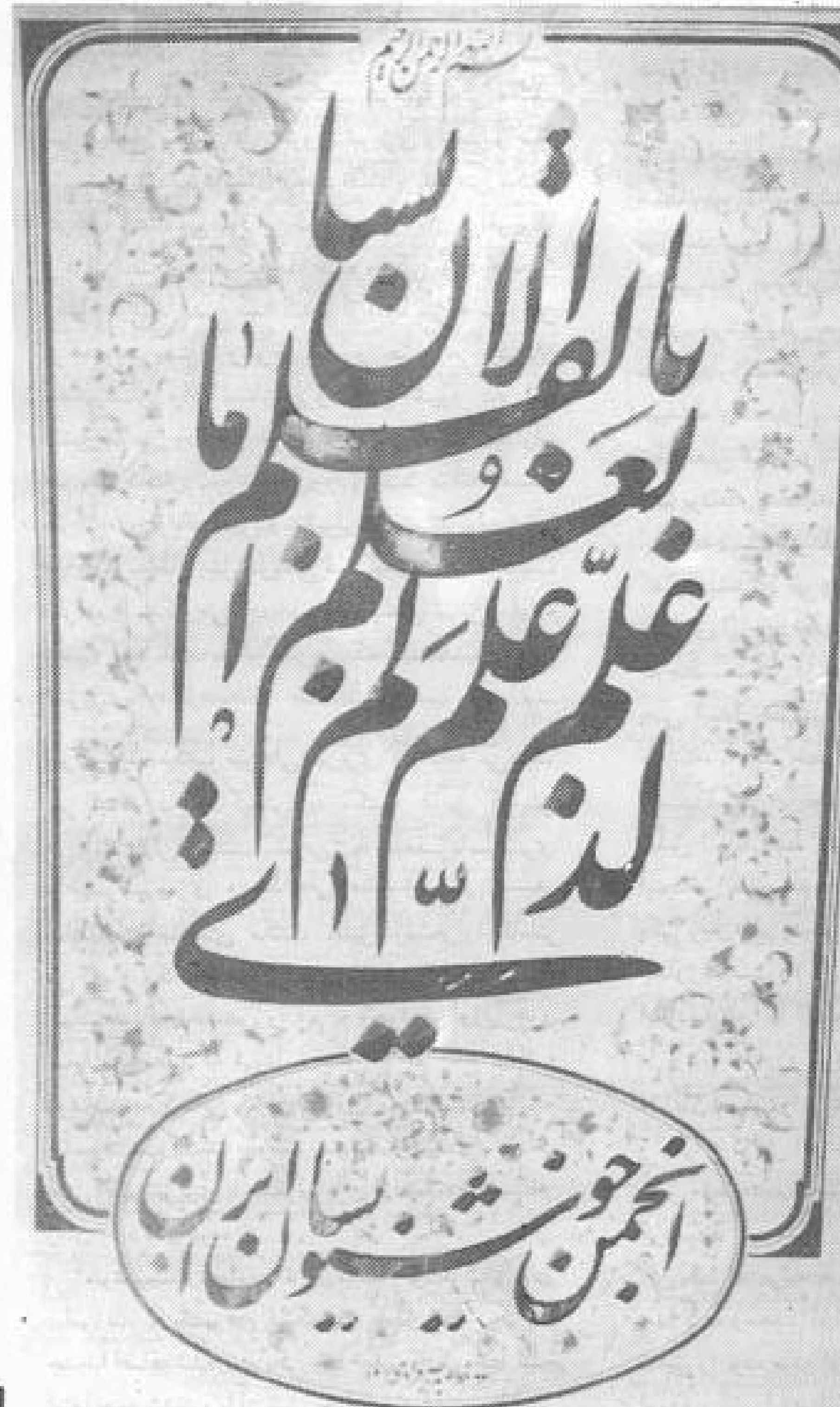
■ بله، کاملاً درست است و حق هم همین است. چون اگر استاد خوشنویس درس اخلاق نداند و خودش سمبل اخلاق نباشد نمی‌تواند شاگردی پرورش بدهد. و اساساً یك معلم خوب، معلمی است که گذشت داشته باشد، سعه صدر داشته باشد، بخیل و حسود نباشد، تمام خصایل خوب انسانی را دارا باشد. اقلاً دارای هوش اجتماعی وسیعی باشد. این هوش اجتماعی وسیع به تعلیم استاد کمك می کند. زمانی استاد می‌تواند شاگردان خوبی تعلیم دهد که ایثارگر باشد. بسیاری از خوشنویسها بودند که فقط روی ناخنشان می‌نوشتند. خط را برای خودشان نگه می‌داشتند. اینهایی که در هنر خساست می کنند یك نوع عدم انسانیت دارند. یعنی دارای شأن هنری هستند ولی صفا ندارند. شما نگاه کنید. ما خوشنویسهایی در عالم خوشنویسی داشته‌ایم مثل «کاتب السلطان، محمدحسین شیرازی» که فوق العاده خوش می‌نوشته و شان والایی داشته اما صفا نداشته و هیچ شاگردی تربیت نکرده است. «ملك الخطاطین» پسری داشته که حتی به پسر خودش هم تعلیم نداده است. او جز مشق خودش کتابت دیگران را هیچ نمی‌نوشت. معلمینی که دارای ایثار باشند و بتوانند مثل خودشان بیافرینند صفا دارند، مهربان هستند، محبت را به درجهٔ اعلا می رسانند، نصیحت می کنند. اول خودشان به حرفهایشان عمل می کنند و بعد از شاگردانشان انتظار دارند.

به نظر بنده شخصیت هنری انسان همیشه دو گونه است. یك شخصیتش طبیعی است و شخصیت دیگرش با مردم زندگی می کند. مسئولیت و تعهد هم یکی دیگر از ارکان مهم هنر است و این تعهد باید همواره وجود داشته باشد.

□ استاد. اگر ما به تاریخ هنر در کشور خودمان نگاهی بیندازیم. از نقاشی و موسیقی گرفته تا نویسندگی و شعر و شاعری، همهٔ اینها دگرگون شده‌اند و شاید تنها هنری که نسبت به آنها دست نخورده باقی مانده، هنرخوشنویسی باشد، با وجود آن که نوآوریهایی در خوشنویسی صورت گرفته اما بسیاری مخالف این کار هستند. نظر شما در این مورد چیست؟

■ اشتباهی که در سئوال شما وجود دارد این است که شما باید بدانید خط و خوشنویسی قدیمیترین پدیدهٔ فرهنگی اجتماعی است. مسایل زیادی در اجتماع وجود دارد. خط پدیده‌ای اجتماعی است. البته دقیقاً منشاء آن برای ما معلوم نیست. زبان هم یك پدیده اجتماعی است. قبل از اینکه شما به دنیا بیائید زبان وجود داشته و اگر مادر هم آن را به شما یاد ندهد آن را یاد می گیرید. پس به یك تعبیر «قبلی» است و از طرف دیگر، «تحمیلی» هم هست و شما نمی توانید از آن فرار کنید. خط هم همینطور است. از جمله کتابهای مرجعی که در مورد بررسی تاریخ خوشنویسی داریم یکی کتاب حمزهٔ اصفهانی است، و دیگری از اسحاق بن ندیم است و قدیمتر از اینها کتابی در دست نداریم. (کتاب خطی معرفة‌الاقلام هم در کتابخانه بریتیش میوزیوم لندن وجود دارد). جستجو و پژوهش‌های علمی هنوز مشخص نکرده که خط دقیقاً از چه لحظه‌ای به وجود آمده.

□ منظور ما این نبود که پیدایش خط دقیقاً متعلق به چه زمانی بوده، بحث بر سر این است که خوشنویسی



■ خط خوش خطی است که اگر آدم تمرین نکند به کلی از یادش می‌رود.

■ مشق باید به سه صورت انجام گیرد: مشق قلمی، مشق خیالی و مشق نظری.

هم مانند هنرهای دیگر، در ایران تاریخچی دارد. بسیاری از هنرها در ایران بعد از مشروطه دگرگون شده و تحت تاثیر تبادلات فرهنگی قرارگرفته اند ولی هنر خوشنویسی ما نسبت به سایر هنرها کمتر تغییر یافته و یا این طور به نظر می رسد که تغییر نیافته و دست نخورده باقی مانده است...

■ بله، من متوجه سئوال شما بودم ولی مقدمه را مفصل چیدم. سئوال شما مبتنی بر یك سلسله سئوالات و مطالعات قبلی است. نه خیر! خط و خوشنویسی هم متحول شده است. به خصوص خط نستعلیق متحول شده و مکتب جدیدی به نام مکتب کلهر ظهور کرده است. هرچند که این مکتب هم مسلما برمکتب قدیمتر از خودش که مکتب میرعماد باشد، تکیه دارد. چون هرمکتب جدیدی که پیدا شود، بامکاتب قبلی نوعی ارتباط دارد. خوشنویسی هم از بدو پیدایش زمان میرعلی ـ مکتب میرعلی را طی کرده و به مکتب عبیدالله رسیده. مکتب عبیدالله درحقیقت دوشاخه می شود. یکی به نام مکتب شرقی و دیگری که درکنار مکتب عبیدالله به وجود آمده، مکتب غربی است. عبدالرحمان، عبدالکریم وعبدالرحیم خوارزمی که هر سه پسروپدربودند به شیوهٔ مخصوصی می‌نوشتند، به نام شیوهٔ «الف» چهارنقطه‌ای. اینها خطوط را درازتر وبزرگتر می‌نوشتند. این شیوه با مکتب شرقیها یعنی مکتب میرعبیدالله پسرمیرعلی هروی تبریزی وجعفر واصغر بایسنقری تضاد داشت. وجود تضاد و پذیرفتن مکتب غربیها باعث می شود این دومکتب درزمان قراقویونلو و قرایوسف از یکدیگر جدا شده و یکی به آذربایجان رفته و درآنجا نضج پیدا کند و از آنجا نیز به سرزمین ترکیه وعربستان رسوخ کند و حتی به پاکستان وهندوستان وافغانستان برود. این شیوه به این کشورها می رود و در خود ایران پانمی گیرد و بعدازآن هم به ترکستان شوروی می رود و بیشتر درآنجا منشاء اثر می شود و پامی گیرد و به ایران نمی تواند بیاید چون درایران سلطان خوشنویسی درنستعلیق، سبك مکتب شرقی را به کار می برده است و میرعلی تبریزی ادامه دهندهٔ آن است. با این شرحی که گفته شد، میرعلی تبریزی ومیرعبیدالله صاحب مکتب بوده‌اند.

میرعبیدالله مکتب میرعلی تبریزی را ادامه می‌دهد، جز اینکه سه شاگردش به مکتب غربی گرایش می‌یابند ولی مکتب شرقی به جعفربایسنقری واظهرتبریزی وسلطانعلی مشهدی می‌رسد. سلطانعلی مشهدی مکتب تعلیق ونسخ را کاملتر می کند و مکتب جدیدی خلق می کند که این مسئله کم‌کم مسالهٔ تخصص را هم به وجود می‌آورد. چون سابقاً همانطور که می‌دانید علوم با هم جمع بودند و به مجموعهٔ کسانی که آن علوم را می دانستند عالم و فیلسوف می گفتند. خوشنویسها هم همینطور بودند. یعنی اظهر تبریزی یا جعفرتبریزی ازفضلا ودانشمندان زمان خودشان بوده‌اند.

خوشنویسان جامعهٔ آنروز مجبور بودند شش خط بیاموزند. به خصوص اینکه یك یا دو خط دیگر هم جدیداً اضافه شده بود، یکی خط تعلیق ویکی خط نسخ اینها جمع شدند و با آن شش خط شدند هفت خط. پس

■ کسانی که حرفه‌ای می شوند و فقط خیالی مشق می کنند خطشان بی‌مغز و خام می‌شود.

■ گفته‌اند زیبایی مطلق جمال حق است و زندگی زیباترین زیبایی‌هاست، خوشنویسی هم جزئی از زندگی است.

وقتی به کسی هفت خطی می گویند معنایش این است که همه خطوط را می‌داند. خود جعفربیکی از آن هفت خطی‌ها بوده و اهل فضل و دانش هم بوده است. کم کم وقتی خط به زمان ما نزدیك‌تر می شود و به دست سلطانعلی می‌رسد تخصص به وجود می‌آید. پس مکتب سلطانعلی برپایهٔ تخصص نستعلیق تکیه داشته و به همین دلیل است که مکتب سلطانعلی دارای شاگردان متعددی می‌شود و برخلاف گذشته که شاگردان زیادی تربیت نشده بودند، چون خط تکامل پیدا کرده و شیرین تر و دوست داشتنی‌تر شده و تخصصی هم شده بوده، بیشتر شاگردان به سوی آن هجوم آوردند. مثلاً سلطان محمد خداینده و سلطان محمد نور، اینها هر دو از شاگردهای خیلی مبرز سلطانعلی مشهدی بودند. به این ترتیب که مکتب سلطانعلی ادامه پیدا می کند تابه مکتب میرعلی هروی می‌رسد.

میرعلی هروی یکی از قهرمانهای این وادی بوده، وادی خوشنویسی به اصطلاح چندین قهرمان صاحب مکتب دارد که میرعلی تبریزی ابتدای آنها است و بعد عبیدالله و جعفر واظهر بینش هستند تامی‌رسد به سلطانعلی مشهدی، که اینها درقرن نهم واوائل قرن دهم بودند و سلطانعلی مکتب خود را ادامه می‌دهد تا اینکه به دست میرعلی هروی تکمیل می شود و خط به کمال بیشتری می‌رسد. خط نستعلیق، به خصوص مقداری از خط تعلیق ونسخ را داشته است. می‌دانیم که خط نستعلیق از خط نسخ وتعلیق درست شده است یعنی ابتدا خط نستعلیق «منسوب» بوده ولی اسم نداشته، به اسم خط «نسخی ـ تعلیقی» نامیده می شده است. نسخی یا تعلیقی است یعنی نه نسخ است نه تعلیق است. خط منسوب را اینجور ارائه می کردند، اینجا من یك جملهٔ معترضه می گویم: شما دوزبان دارید یکی زبان قلم ودیگری زبان محاوره. زبان قلم زبان محاوره نیست و زبان محاوره هم زبان قلم نیست. ولی آیا ادبیات را ما از کجا گرفته‌ایم؟ به نظر من آن را از دل زبان محاوره بیرون کشیده‌ایم.

ما زبان ادبیات را از عمق توده‌های مردم بیرون کشیدیم و آن را به کلاس آورده‌ایم. به همین شیوه، خط را هم از عمق خط منسوب بیرون کشیدیم و در کلاسها تنظیم کردیم، قاعده سازی و قاعده بندی کردیم، یاد دادیم، این خط دو مرتبه به اجتماع رفته و باز تغییر صورت پیدا کرده و مجدداً از اجتماع به کلاس آمده است. خط تعلیق را توده مردم از خط منسوب گرفته و به کلاسها آورده و آن را اصطلاحاً کلاسیك کرده‌اند. هر خطی پیدایش، تکامل و زوال دارد. خط نستعلیق هم همانطور است. پیدا می شود و در مکتب معینی قرار می گیرد مکاتب یکی، یکی پیدا می شوند، تکامل می یابند و اگر ضرورت اجتماعی ایجاب کند از بین می‌رود.

□ **آیا شما فکر می‌کنید الآن خط به حد کمال رسیده است؟**

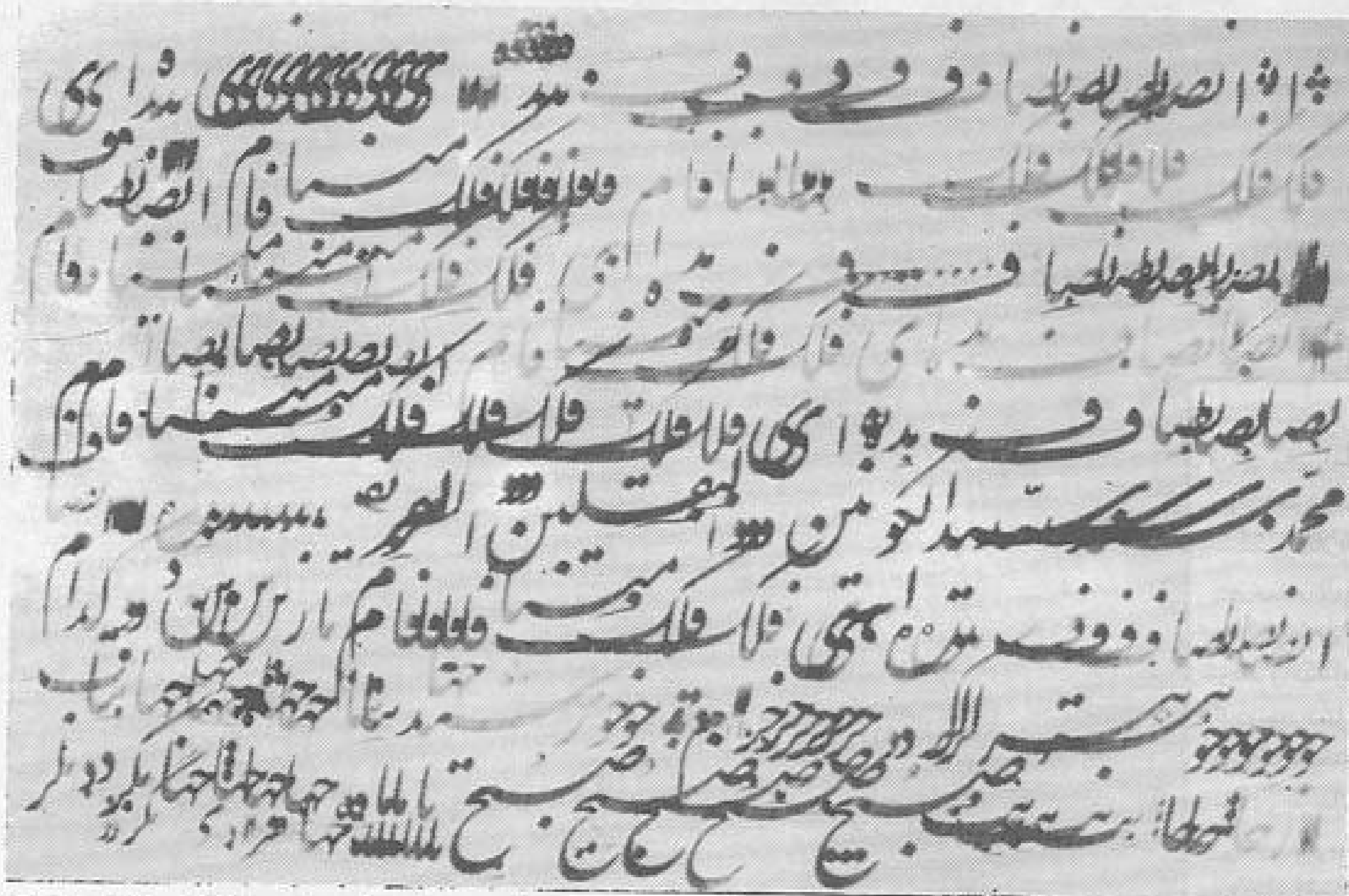
■ نه خیر! الان در حال صعود است. منتها اگر بخواهیم نمودار تغییر و تحول خط را بکشیم مثلا می‌توانیم بگوئیم از زمان تیموریان در اوج قدرت بود. من به صورت بسیار سریع اشاره‌ای به گذشته خط فارسی می کنم: ابن مقلع علم هندسه را با خط به خطوط موجود در عهد بنی امیه تداخل داد و خطوط شش گانه را بوجود آورد. خط ثلث و نسخ و خط محقق و خط ریحان، خط توهی و خط رقاء این شش خط را به وجود آورد.

اول خط را می شکستند. چون خط را که تند بنویسی می شکند، بنابراین خط شکسته بوجود آمد و خط تعلیق را هم از آن بوجود آوردند. خط نستعلیق از خط شکسته جدا شد و شیوه‌ها و مکاتیب خط ثلث و خط رقاء و... از این خطوط بهره گرفتند.

خط ابن مقلع، خط عربها بود، منتها رنگ ایرانی پیدا کرد. اگر بخواهیم نوسانات خط را رسم کنیم، از اوج ترقی زمان ابن مقلع پایین آمده و رسیده به ابن بغداد. از ابن بغداد دو مرتبه ترقی کرده و رسیده است به یاقوت و از یاقوت هم به طرف بالا و شاگردانش همانطور به اوج می‌رفتند. هر وقت که در کشور ما جنگ می‌شد، تمام هنرها سیرنزولی داشته‌اند. خوشنویسی هم همین طور بوده، به هر حال خط فارسی تکامل پیدا می کند تا می‌رسد به زمان ناصرالدین شاه که دو مرتبه افول پیدا می کند و در زمان احمد شاه دوباره قوس صعودی را طی می کند و می آید تا زمان سیزده سال قبل، یعنی سال ۱۳۵۷ که دو مرتبه باز هم از سال ۵۷ به خوشنویسی توجه بیشتری می شود و دولت از آن حمایت می کند...

پس خوشنویسی، مکتبهای میرعلی تبریزی، سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی را طی کرده آمده به میرعماد رسیده و میرعماد هم مکتب خودش را ادامه داده است و از زمان وی مساله تخصص هم مطرح می شود. ابتدای خط و خوشنویسی از زمان میرعماد است که صاحب مکتب بود یعنی هر قدر که خط تعلیق و خط نسخ از نستعلیق بیرون کشیده شود باز خود نستعلیق به طرف تجرید می‌رود و کاملتر و زیباتر می شود یعنی تمام آن چکیده‌هایی که بوی خط نسخ می‌دهد از آن بیرون می‌آید و نستعلیق، نستعلیقتر می شود.

مکتب میرزای کلهر که به وجود آمد همه چیز را نو کرد. همراه پیدایش ماشین، خوشنویسها به دو دسته تقسیم شدند یك دسته رفتند در کنار صاحبان زر و زور تیرانها و اقوامی که ابدا تعهد اخلاقی نداشتند و شاگردی هم نیافریدند مثل مرحوم آقای محمد حسین کاتب السلطان، مرحوم میرزا اسدالله شیرازی، مرحوم میرزا غلامرضا که همین اواخر بوده است. او در عمرش فقط یك شاگرد تربیت کرد آنهم «میرزا عمو» بود. یك دسته از شاگردهای این میرزا غلامرضا هم کاخ نشین بودند و از شاهزاده‌ها که فقط پول خوبی



■ در نگاه کردن به خط استاد، طبع به عالم خوشنویسی تعلق پیدا می کند و این امر بیشتر شاگرد را به ذوق و شوق می آورد و او را تشویق می کند که عین خطهایی را که دیده بنویسد.

می‌دادند اما خط یاد نمی‌گرفتند. یك دسته هم تحت نظر خلیفه‌اش بودند که همان «آقا میرزا عمو» باشد که از تودهٔ مردم بودند. دستهٔ دوم خوشنویسها از زمان میرزای کلهر کسانی بودند که چاپ نویس شدند و کتاب نویس، که برای صاحبان زر و زور کتابهای مجموعه درست می‌کردند. «چاپ سنگی» که به وجود آمد، مسایل خاص خودش را پیدا کرد. به این معنی که چاپ سنگی اصطلاحاً می‌گفت که مرکب من، لجن است باید با مرکب من بنویسی! من خط نازك را نمی‌توانم چاپ کنم. یك رو هم باید بنویسی. همان یك رویی که شما روزنامه نگارها عادت دارید می‌نویسید و برای چاپ می‌دهید از همان چاپ سنگی ناشی شده است. چاپ سنگی می‌گوید من فقط یك رو چاپ می‌کنم. اگر بخواهم برگردانم، آن رویش خراب می‌شود و تازه کاغذش هم باید مخصوص باشد که بتوانی با مرکب لجن من بنویسی! سرکج «ك» را هم نباید بگذاری چون من حروف نازك را نمی‌توانم چاپ کنم. و گوشت قلمتان هم نباید نازك باشد، و از طرفی اینجا باید تندهم بنویسید. بنابراین مکتب جدیدی پیدا شد که آن مکتب جدید الان به شیوه‌های مختلف اجرا می‌شود. اولا انجمن خوشنویسان ایران در استخوان بندی و زیر بنای جامعه صنعتی ـ سنتی بر مکتب میرزای کلهر تکیه دارد ولاغیر. پس این مکتب به شیوه‌های مختلفی اجرا می‌شود. همانطوری که در مکتب میرعماد شیوه‌های مختلف اجرا می‌شده. پس تغییر و تحول نه تنها در خط نستعلیق پیدا شده بلکه این مطلبی بوده که تمام مخبرین جراید با افراد مطرح می‌کردند و بعضی‌ها بلد نبودند جواب بدهند کما اینکه در آخرین شمارهٔ فصلنامهٔ هنر از یکی از جوانها سوالاتی کرده بودند و او جوابهایی داده بود که در قوطی هیچ عطاری پیدا نمی‌شود!

□ استاد از خودتان صحبت کنید. از چه زمانی شروع به خوشنویسی کردید؟

■ والله من خیلی دوست ندارم ازخودم صحبت کنم ولی حالا که شما می‌پرسید، عرض می‌کنم: من از چهار ـ پنج سالگی که پدرم مرا به مکتب گذاشت شروع به خوشنویسی کرده‌ام. در سال ۱۳۰۶ در خانواده‌ای متوسط الحال که علاقمند به علم و اهل خوشنویسی بودند به دنیا آمدم. از ابتدا شاگرد «غلامرضا خوشنویس پاك نهاد» پسر مرحوم میرزا کاظم تهرانی از خوشنویسان بی بدیل زمان ناصرالدین شاه بودم. در دورهٔ ابتدائی شاگرد ایشان بودم ووقتی استادم به من سرمشق می‌داد من فراموش می‌کردم سایر کتابهایم را از مدرسه بردارم و به خانه ببرم. یادم هست که مدرسه ابتدائی شرف می‌رفتم. فقط مشقم را دست می‌گرفتم و می‌آوردم خانه می‌گذاشتم. آنوقت دوباره بر می‌گشتم مدرسه. مادرم می‌گفت: «کجا میروی؟» می‌گفتم: «می‌روم کتابهایم را بیاورم!» ،می‌گفت: «ای بچهٔ خنك! چراکتابهایت رانیاورده ای!»

آن‌قدر عاشق سرمشق استاد بودم که بقیهٔ وسایلم را فراموش می‌کردم. الان هم وقتی سرم روی کاغذ برود نه به فکر ناهار هستم و نه شام! و در انجمن هم به این شیوه معروفم. به‌خصوص در تربیت شاگرد. شاگردان زیادی دارم. شاگردهای من زیادتر از تمام افراد اینجاست. و شاگردانم را به معنای واقعی کلمه دوست دارم...

«غلامرضا خوشنویس پاك نهاد» پیر بود و تقریباً نزدیك هشتاد سالش بود که به من تعلیم می‌داد. سایر معلمین من عماد طاهری و «علی آقای حسینی» بودند. عماد طاهری معروف به عمادالشریعه یکی از خوشنویسان زمان قاجاربه بود که شاگرد حسین بود و دومین معلم من به‌حساب می‌آمد. همانطور علی آقاحسینی که خدا بیامرزدش. آقای کاوه هم معلم خط ما بود و بعد از ایشان، حسن آقای میرخانی که آخرین معلم من بودند. من را از سن هفده سالگی تحت تکفل خودشان گرفتند و هرچه دارم از ایشان دارم. ازنظر اخلاق، خلقیات و انسانیت، تمام مطالب را برای ما بیان می‌کردند. مجالس به اصطلاح وعظ و نصیحت داشتند و ما در آن مجلس شرکت می‌کردیم. ایشان مثنوی می‌خواندند و به‌اصطلاح با همدیگر حال می‌کردیم. و به قول معروف چله‌نشینی داشتیم. من هرچه دارم خودم را مدیون ایشان می‌دانم و استاد کاوه. این چند نفر معلمین من بودند و من از هرکدام اینها یك اجازه رقم دارم. یعنی خصوصی برای من نوشته‌اند «کتبهو» می‌تواند بگذارد زیر خطش. چون به شاگردها چند نوع اجازه می‌دادند. «سودهو» یعنی سیاه کرد و «مشقهو» یعنی مشق کرد و «کتبهو» یعنی نوشت و کتابت کرد.

من عادت دارم که یك شب می‌خوابم و یك شب بیدار هستم. درتمام عمرم همینطور بوده. خوابم را در ۱۵ روز آخر برج سرشکن می‌کنم. یك تا دو ساعت، و دو ساعت و نیم به بیخوابی‌ام اضافه می‌شود... تحصیلات کلاسیك هم دارم. سوربون پاریس را تمام کردم، و معقول و منقول و دانشکده حقوق قضائی را هم همینطور، و بعد دانشکده ادبیات را. مدتی هم درس فرانسه می‌دادم. درحال حاضر بازنشسته هستم. ولی دوباره دعوت به کار شده‌ام. در دانشگاه آزاد تدریس حروف می‌کنم. تاریخ هنر می‌گویم، کتاب آرائی را هم درس می‌دهم. به‌محض اینکه به انجمن خوشنویسان ایران آمدم ـ در سال ۱۳۵۷ـ به عنوان عضو شورایعالی انجمن انتخاب شدم و سال ۵۹ استاد حسین آقا و حسن آقا میرخانی و استاد بوذری و استاد کاوه اینها به هشت نفر ازجمله به بنده گواهی استادی دادند. یعنی ما هشت نفر استاد آکادمیك انجمن خوشنویسان ایران هستیم و علاوه برآن سمت تدریس دانشگاه را هم داریم و اینجا هم عضو کمیته تحقیق و پژوهش هستیم و درحقیقت همیشه معلم هستیم و افتخار می‌کنیم که معلم هستیم و شاگرد تربیت می‌کنیم.

□ از این که وقتتان را در اختیار ما گذاشتید تشکر می‌کنیم.

■ خواهش می‌کنم.

طغیان

● رحمت حقی پور

باد، سرد و پرسوز، هوهوزنان می پیچید و باران، تند و تیز و بی امان، بر سر و روی سبزعلی می بارید و سرتاپایش را یکپارچه «خِفِ»[1] آب کرده بود. گیج و گنگ و کلافه، تخم چشمهایش را که می گرداند، چیزی جز باران و سیاهی شب و کورسوی فانوسهای پراکنده نمی‌دید. رودخانه‌های اطراف طغیان کرده بودند و آب، زده بود به بجارها و «راه مرز»ها[2] را خراب کرده بود. سبزعلی، تا زانو فرورفته در آب، همچنان که می رفت، لختی ماند و نگاهی به اطراف انداخت؛ دیگر چیزی به خانه‌ی حسینجان نمانده بود. از همین جا می شد سوسوی لامپایی را که پشت پنجره‌ی بالاخانه‌اش روشن بود، دید. با خودش گفت: «این وقت شب، هنوز نخوابیده است!» و بعد در حالیکه دسته‌ی داس را در دست می فشرد، دشنامی زیر لب جوید و شَلپ شَلپ کنان به راه افتاد.

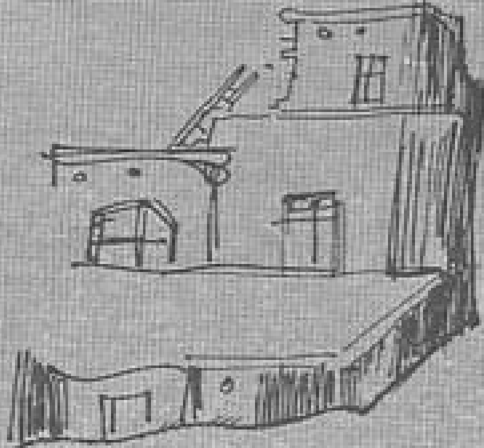
□□□

خانه‌ی حسینجان، دواشکوبه بود؛ با حیاطی ولنگ و واز و یکدست علفپوش. باغچه‌ی کوچکی هم با چند تا درخت نارنج و ـ بادرنگ ـ میانش قرار داشت، که دورتادورش پرچین شده بود. پشت باغچه «کوروج»[3] بود، که حالا سبزعلی کنارِ درِ یك لته‌ی آن، روی پشته‌ای کاه چندك زده بود و با چشمان دودوزن پاس می‌داد، تا چه وقت فتیله‌ی لامپای بالاخانه نیمکش شود و حسینجان، بخسبد.

شب آرام آرام نیمه می شد و باران، همچنان یکضرب و دم اسبی می‌بارید. سبزعلی، دل مکدر و پریشان، بلند شد و کلاه تالشی اش را برگرفت و چلاند و دوباره بر کاسه‌ی سرش گذاشت. بعد با نیمته‌ی پشمی ی نیمدارش هم همین کار را کرد. آن وقت خم شد و آب چکمه‌هایش را خالی کرد، و دلواپس و فکری، سرجایش خَپ ماند. موقع آمدن، گلدسته بُغ کرده پرسیده بود که:

کجا میرود؛ و او قهوه خانه‌ی ـ کاس برار ـ را بهانه کرده بود. گلدسته جلوش درآمده بود که: بچه‌ها ترسشان می گیرد. و او تند و تلخ گفته بود که: زود برخواهد گشت. بعد، دور از چشم زن، داس را برداشته و توی باران به راه افتاده بود. اما حالا کار به درازا کشیده بود و دل سبزعلی مثل سیروسرکه می جوشید. تا آنجا که یادش می آمد، توی آبادی، صاحبخانه‌ها سر شب شامشان را می خوردند و بعد از ساعتی، سوی چراغها را نیمکش می کردند و تخت می خوابیدند. و سبزعلی هم بدون فوت وقت و معطلی، کار را یکسره می کرد، جلد و فرز، لنگ چند تا مرغ و اردك را می گرفت و عینهو شغال کهنه کاری فلنگ را می بست و به آنی می زد توی دل شب و غیب می شد. شب سیاه و گاوسیاه. آب ازآب هم تکان نمی خورد. و هرگز کسی فکرش قد نمی‌داد که کار، کار سبزعلی باشد. تنها





گلدسته، از ماجرا بو برده بود و چندین بار هم، چشم در چشم او درآمده بود که: «مرد، آبرو مثقالی هزار تومان است. نمی گویی یك وقت مردم می فهمند و رسوایی بیار می آید. اگر خیلی زرنگی، برو از آن برادرِ بی غیرتِ حسینجان، حق خودت را بگیر!»

و امشب هم که مثل خیلی از شبهای پیش، بچه ها شام نخورده می خوابیدند، دوباره گلدسته، هوار سرش شده بود که: «خودمان باغ و بجار داشته باشیم، آن وقت یکنفر دیگر به تنهایی بکارد و بخورد، من بچه هایم گشنه بخوابند!

آخر غیرتت قبول می کند؟ مگر آن خدا بیامرز ـ پدرت ـ فقط حسینجان را کاشته است! تازه، این مملکت قانون دارد، حساب و کتاب دارد؛ بروشهر ـ عرض حال ـ بنویس، شکایت کن، شاید فرجی بشود. تا کی می خواهی دست روی دست بگذاری آخر؛ مرده هم یك تکانی به خودش می دهد!»

سبزعلی، صدا بلند کرده بود: «تو هم یك چیزهایی می گویی، که آدم خونش به جوش می آید! مگر من دست تنها می توانم کاری صورت بدهم. هفتا برادر ـ خواهریم، صدای هیچکدامشان در نمی آید، آن وقت من یکنفری خودم را بیندازم جلو، که چه بشود، ها؟!»

گلدسته، جواب در آستین، تندی گفته بود: «آنها شاید احتیاج نداشته باشند؛ شاید شکمشان سیر باشد. توچی، بدبخت... نکند از آن گردن کلفت حسینجان می ترسی، که جیکت در نمی آید!».

و گلدسته راست می گفت؛ سبزعلی فی الواقع هم از حسینجان ـ که برادر بزرگش بود ـ حساب می برد. یعنی همه ی برادر ـ خواهر ها از او حساب می بردند. بالابلند و چهارشانه بود، با چشمانی شرربار و گردنی که با تیغه ی تبر هم بریده نمی شد. و سبزعلی، پوستی بود بر مشتی استخوان و رگهای کبود و به درجسته، انگار، آب و روزی را بالا نگه داشته بودند و اورا پایین. حسینجان، اگر تشر می زد، او زهره اش آب می شد. پس چه طور می توانست برود شهر و ـ عرض حال ـ بنویسد؛ مگر آن که دیگر پایش به آبادی نمی رسید، وگرنه حسینجان، قیمه قیمه اش می کرد و خاکش را به توبره می کشید. از سالها پیش که پدرشان مرده بود، حسینجان، خودش به تنهایی کارگر می گرفت و بجارها را می کاشت؛ و توی همان خانه ی پدری با زن و بچه اش می خورد و عین خیالش نبود. این اواخر هم که بارش را بار کرده بود و حسابی صاحب زندگی شده بود. سه ـ چهار رأس گاو و گوساله توی طویله اش بود و کلی هم اسباب و اثاثیه توی اتاقهایش. به خانه اش که میرفتی، کلاه از سر می افتاد. و سبزعلی در عوض چه داشت؛ چهل سالش بود و با شش سر عائله، هنوز یك کف دست زمین نداشت، تا بتواند قوت بچه هایش را در بیاورد.

حسینجان، صاحب زندگی شده بود و سبزعلی، صاحب غصه!.

زخم زبانهای گلدسته هم، مثل تیر دوشعبه ای بود، که وقت و بی وقت در قلب سبزعلی می خلید و خون توی شقیقه هایش می دواند. خانه شده بود برایش عین جهنم. آب خوش از گلویش پایین نمی رفت. ساله به دوازده ماه، -دعوا و مرافعه داشتند و صدای داد و هوارشان، تا چند خانه آن طرفتر شنیده می شد. این بود که سبزعلی ـ جان بر لب رسیده ـ امشب برخاسته بود و داس در دست آمده بود، که زهرش را به حسینجان بریزد و خودش را، راحت کند.

و حالا، پس از ساعتها انتظار، بلاتکلیف نشسته بود و، شب نشینی ی حسینجان، او را میان ماندن و رفتن معطل گذاشته بود. دل دل می کرد که چه کار بکند. دیر وقت شب بود. خواب هجوم می آورد و ازدرز چشمانش تو می زد. و هر از گاهی که پلکهایش را به هم می آورد، همه چیز و همه جارا سرخ می دید. انگار بارانی از خون، برجهان باریده باشد. ناگهان سر بریده ی حسینجان را می دید، که خونچکان زیر پایش پر پر می زد و با چشمان وق زده او را نگاه می کرد. گلدسته، با لباسی سرخ و گیسوانی خون آلود، از جایی پیش می آمد و دستش را می گرفت و به خانه اش می برد. توی خانه، همه چی خونی بود. وسط اتاق، چوبه ی داری بر پا بود و حلقه ی طناب آن، در بادی که از درزهای پنجره تو می زد، به آرامی تکان می خورد. کنار چوبه، مردی زره پوش ایستاده بود. نتراشیده و نخراشیده. مثل شمرذوالجوشن، که ماههای محرم، توی تعزیه ها دیده بود. گلدسته، دست سبزعلی را به دست او می داد. شمر او را روی چهارپایه می برد، حلقه ی طناب را می گرفت و دورگردنش می انداخت؛ طناب را می کشید و چهارپایه از زیر پای سبزعلی می افتاد. توی هوا دست و پا می زد؛ گردنش فشرده می شد؛ و چشمانش از کاسه بیرون می افتاد، که نفس نفس زنان بیدار می گشت. و چون می ترسید که چرتش ببرد، دیگر چشمانش را نمی بست؛ اگر چه از بیخوابی، جانی برایش نمانده بود. گیج و گول، دست بر زانو گذاشت و از لای درز در به بیرون نگاه کرد. باران همچنان یکریز می بارید و باد، شاخه های درختان را پیچ و تاب، می داد. هوا، آشفته حال بود و شب، مثل مرغی سرکنده، پر پر می زد. مثل قلب سبزعلی، که تند و بی تاب می تپید و تکلیف می طلبید. انگار می خواست از چهار حصاری بدنش، بزند بیرون و خودش را خلاص کند. سبزعلی، مانده بود. اکنون آن خشم و غیظی که اورا از خانه تارانده بود، جایش را به تردید، و آن کینه ای که از سرشب، سینه اش را در پنجه گرفته بود، رفته رفته جایش را به سرزنش سپرده بود و پشیمانش کرده بود. نه، سبزعلی اگرچه بناچار دستش ـ به مال مردم ـ دراز می شد، اما، هرگز اهل خون کردن نبود و در عمرش جان مورچه ای را نگرفته بود. پس در حالی که به دسته ی داس توی دستش ور میرفت، گفت: «استغفرالله... این زندگی آدم را به چه جاهایی که نمی کشاند؛ ای زهر مار بشود، آن رزقی که ما می خوریم. آخر سبزعلی و برادرکشی؟! جور در می آید؟ آن هم به خاطر چی... به خاطر چن ـ کله ـ بجار خراب شده؟ اصلن همش زیر سر این زنیکه است؛ بس که خونم را به جوش می آورد؛ و گرنه من این وقت شب، این جا چه کار داشتم!».

پس، راست شد و شال و کلاه کرد. لبگرد نیمتنه اش را برگرداند و از درز در بیرون را وارانداز کرد و گوش خواباند. از بالا خانه، صدای خفیف گپ و خنده خنده می آمد. انگار باز هم برای حسینجان، از شهر یك دسته مهمان آمده بود. سبزعلی، دیگر نماند. لته ی در را باز کرد و از شیب حیاط سرازیر شد و توی سیاهی و باد و بارانی که یك رشته می بارید، راه خانه اش را در پیش گرفت. شب از نیمه گذشته بود و آب باران، بجارهای درو شده را برداشته بود. حتماً گلدسته، هنوز بیدار مانده بود و داشت، زیر چکه های سقف، طشت و «تیان»۴ می گذاشت. شاید هم گاه گاهی بلند می شد و توی ایوان فانوس می گرفت، و با تشویش راه را نگاه می کرد. سبزعلی اما شتابی نداشت. آرام و سنگین قدم برمی داشت و پیش خودش شکوه می کرد: «یك نفر به شام شب خودش محتاج است؛ یك نفر آن قدر سیر، که دارد می ترکد. بی وجدان، هفته به هفت روز توی خانه اش، مهمان دارد؛ این دسته می رود، آن دسته می آید.

انگار، پول را برایش آب آورده است. یك بار نمی گوید سبزعلی، این دو ـ من ـ برنج را ببر با زن و بچه ات بخورد. انگار بجارها را برایش قباله کرده اند. مهلت بده... حسابش را می رسم؛ تا حالا هر چه قدر که خورده، دیگر بسش است. حق را گلدسته دارد... مملکت که بی قانون نیست!».

و آن وقت، از اینکه سالها حرف گلدسته را پشت گوش انداخته بود و ـ عرض حال ـ ننوشته بود خودش را ملامت کرد. انگار ترسش از حسینجان، یکباره ریخته بود. قدمهایش را تند کرد. باران همچنان می کوبید واز دور، فانوسی در ایوان خانه اش سوسو می زد.

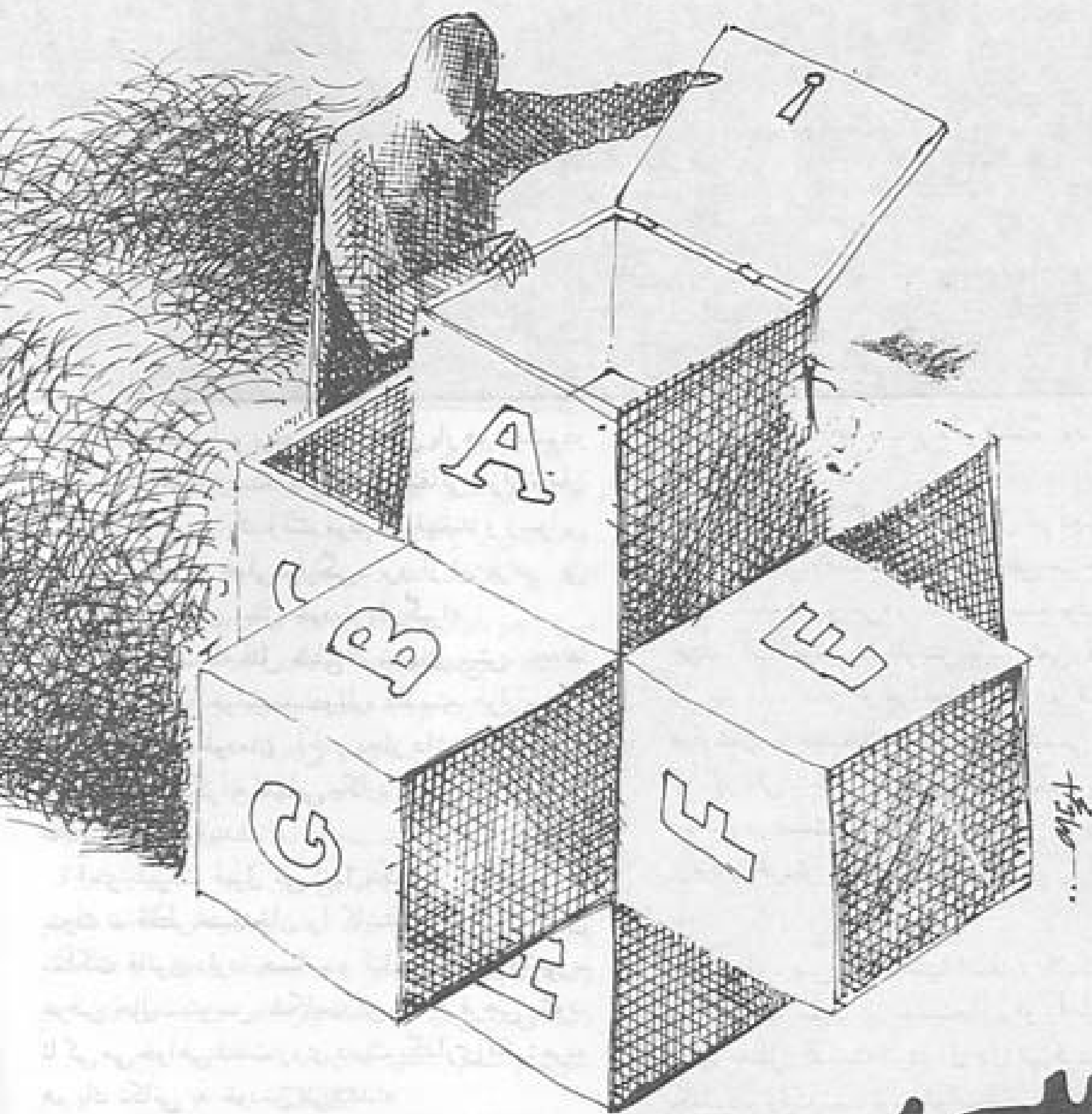
□ پانویس:

۱ـ چف: بر وزن کف، کلمه ی اغراق در خیس بودن.

۲ـ راه مرز: راه باریکه ی شالیزار.

۳ـ کوروج: انبار ساقه های برنج.

۴ـ تیان: بر وزن میان، گیلك ها به دیگ می گویند.



چامسکی (۱) وروانشناسی زبان

● از: دکتر فریدفدایی ـ روانپزشک

* در ۱۹۵۷ چامسکی برخی از اعمالی را که برای شکل دادن و تغییر شکل جمله ها به کار می رود، شرح داد

* دستور زبان گروهی از قواعد است که ضمن مشخص کردن یك زبان خاص، ارتباط بین صوت و معنی را که برای برقراری تماس ضروری است می نمایاند

«زبانشناسی» و مباحث متعدد مربوط به آن، دانش نسبتاً جدیدی است که علیرغم گسترش و پیشرفت قابل توجهی که درجهان داشته است هنوز مطالب و منابع کافی‌یی در این مورد به زبان فارسی نوشته نشده و به همین جهت در نگاه اول ممکن است نتوان ارتباط ملموسی بین مقالهٔ زیر و ادبیات و هنر ـ که حوزهٔ کار ادبستان است ـ پیدا کرد، اما اگریکی از مبانی اصلی ادبیات را «زبان» تشکیل می دهد، «زبانشناسی» و بحثهای پیرامون آن نیز قاعدتاً باید سهم شایستهٔ خود را بیابد

این تصادفی نیست که از بین همهٔ پزشکان، روانپزشکان به ادبیات توجهی خاص دارند و جای شگفتی نیست که ادیبان هم به مسائل روانپزشکی و روانشناسی عنایتی خاص نشان می‌دهند. باید گفت که ابزارکار هر دو در واقع تا حدود زیادی مشترك است، یعنی زبان. با وجود همه پیشرفتهای علمی و دستگاههائی که در خدمت روانپزشکی است [همچون ثبت امواج مغزی (الکتروانسفالوگرافی)، پتانسیلهای برانگیخته، روبش توموگرافیك محوری کامپیوتری، تصویرنگاری با تشدید مغناطیسی، توموگرافی با تابش پوزیترون، و خیلی چیزهای دیگر] هنوز هم روانپزشك به طور عمده برای راه یافتن به دنیای بیماران خود به «گفتگو» متکی است. دنیای پررمز بیماران عصبی و روانی نیز از قدیم جاذبهٔ ویژه خود را برای شاعران و نویسندگان حفظ کرده است و این جاذبه هر روز بیشتر هم می شود.

بسیاری از روانپزشکان، تحلیل آثار و شخصیت های ادبی را برای نمایش پیچیدگیهای روان انسان برگزیده اند و ادیبان فراوانی هم آگاهانه یا ناخودآگاه مسائل روانی را کارمایهٔ خود قرارداده اند. پس شگفت نیست که من نیز به عنوان روانپزشك مبحثی را دربارهٔ زبان دریك مجله ادبی ـ فرهنگی اغاز کنم. امیدوارم که این کار کمکی هم به یافتن زبان مشترك در بین همهٔ کسانی که به صورت حرفه ای با «زبان» سروکار دارند ـ از جمله روانشناسان، زبانشناسان، شاعران و نویسندگان، ناقدان آثار ادبی و روانپزشکان ـ بکند.

تسلط کودك بر زبان دستاوردی شگفت است اما این آموختن واژه ها از سوی کودك نیست که دانشمند را تحت تاثیر قرار می دهد، بلکه کسب دستور زبان یا

نحو (سینتاکس) یعنی دستگاهی از قواعد برای آفرینش و برای فهمیدن جمله‌های درست است که شگفت می‌نماید. قواعد دستوری چنان پیچیده و درون زبان گفتاری چنان پنهان هستند که بزرگسالان از آنها به سختی آگاهند. با اینهمه کودکان به صورتی ناخودآگاه در حدود سن شش سالگی بر بیشتر آنها توانا می‌شوند.

شگفت بودن توانائی کودك به زبان احتمالاً مورد پذیرش همه روانشناسان و زبانشناسان بوده است اما برای مدتی طولانی آنان خود در اثر غفلت از قواعد و ساختارهای نحوی دچار نارسایی بودند. در سال ۱۹۵۷ چامسکی کتاب «ساختارهای نحوی»[۲] را منتشر کرد و برخی از اعمالی را که برای شکل دادن و تغییر شکل جمله‌ها به کار می‌رود شرح داد. از آن پس حوزهٔ کاملاً نوین «روان ـ زبانشناسی»[۳] پدیدار شد که هر روز در حال بالندگی است. البته از این پس در این مقاله برای هماهنگی با نوشته‌های زبانشناسی به فارسی، به جای اصطلاح «روان ـ زبانشناسی» اصطلاح «روانشناسی زبان» به کار خواهد رفت.

درباره چامسکی

چامسکی که امروز به عنوان روشنفکر و منتقد سیاستهای زورمدارانه در جهان معروف شده، در سال ۱۹۲۸ در فیلادلفیازاده شد. وی از پدر خود که مدرس عبری بود چیزهائی دربارهٔ زبانشناسی آموخت و به تحصیل زبانشناسی، ریاضیات و فلسفه در دانشگاه پنسیلوانیا پرداخت. پس از دریافت درجهٔ لیسانس و دکترا از دانشگاه پنسیلوانیا مدت چند سال در دانشگاه‌هاروارد آزادانه به کار بر روی افکار خود پرداخت. نظریهٔ نوین او ـ ترکیبی از ریاضیات و زبانشناسی ـ چنان از هرچه پیشتر انجام شده بود تفاوت داشت که دانشگاهها در دپارتمانهای سنتی خود جائی برای او نداشتند. تنها پیشنهاد شغل به او از سوی انستیتوی تکنولژی ماساچوست (M.I.T) بود که از ۱۹۵۵ در آن به کار پرداخت.

چامسکی نه تنها به دلیل ابداعات خود در زبانشناسی بلکه برای فعالیت‌ها و نوشته‌های سیاسی خود شناخته شده است. وی در جامعه‌ای رشد کرد که خود، آن را یك اجتماع افراطی یهودی خوانده است اما او یکی از نخستین روشنفکرانی شد که بر علیه جنگ ویتنام سخن گفت. از آن پس نیز انتقادهای فراوان از سیاستهای درون مرزی و برون مرزی هیئت حاکمه آمریکا به عمل آورده است. گرچه برخی از همکاران غربی او با آنچه سیاستهای افراطی وی می‌خوانند مخالفند اما همه هم‌رأی، تخصص او را به عنوان یك زبانشناس تصدیق می‌کنند.

زبان‌آموزی کودکان:

دربارهٔ یادگیری زبان ـ پیش از چامسکی ـ احتمالاً بیشتر مردم به چیزی اعتقاد داشتند که می‌توان آن را فرضیهٔ «صندوقچهٔ ذخیره» خواند. به این معنی که کودکان از دیگران تقلید می‌کنند و شمار فراوانی از جمله‌ها را که از بزرگسالان می‌شنوند در سرخود انبار می‌کنند. سپس زمانی که موقعیت ایجاب کند، در این صندوقچه به دنبال جملهٔ مناسب می‌گردند. چامسکی نشان داد که این دیدگاه نادرست است. مسأله این طور ساده نیست که ما شماری از جملات را فراگیریم و هر بار موقعیت ایجاب کرد یکی از آنها را به کار ببریم، زیرا ما به طور معمول جملات نوینی را می‌آفرینیم. اگر تنها جملاتی را که پیشتر شنیده و به یاد سپرده بودیم می‌توانستیم به کار ببریم، آنگاه زبان ما به شدت محدود می‌شد. اما از آنجا که ما دستگاهی از قواعد داریم که دستور زبان درونی است می‌توانیم جملاتی را که پیشتر هرگز نشنیده و نخوانده بودیم بیافرینیم و درك کنیم. این قواعد درونی به ما توانائی می‌دهد که تصمیم بگیریم کدام جمله جنبهٔ دستوری دارد و معانی مورد نظر ما را می‌رساند.

روانشناسی زبان:

روانشناسی زبان می‌کوشد عوامل روانشناسی، درکی و شناختی را که در یادگیری، رشد و استفاده از زبان درکارند مشخص نماید. به منظور پیگیری تمایل پژوهشها به سمت عوامل روانشناختی، ضروری است با تحلیل صوری زبان که به وسیلهٔ زبانشناسان ارائه شده است آشنائی مختصری بیابیم.

زبان رفتاری پیچیده است که قواعدی چند بر آن حاکم است. این قواعد جنبهٔ بنیادی دارد و معرف ویژگیهای همهٔ زبانهای انسانی است. گسترهٔ این قواعد از ویژگیهای فیزیکی موج صوتی تا جنبه‌های روانی ـ اجتماعی تعامل بین فردی را در بر می‌گیرد. دستور زبان، گروهی از قواعد است که ضمن مشخص کردن یك زبان خاص، ارتباط بین صوت و معنی را که برای برقراری تماس ضروری است می‌نمایاند. دستور زبان از بخش‌های مجزا و با این وجود بهم پیوسته‌ای تشکیل می‌شود که نمایندهٔ سطوح تحلیل زبانشناسی هستند. ساختارگرایان سطوح اجزاء دستور زبان را به ترتیب ذیل مشخص کرده‌اند:

۱ـ جزء آواشناختی: گروهی از قواعد حاکم بر ترکیب و توزیع اصوات منفرد کلام (فونم = واج).

۲ـ جزء شکل شناختی: گروهی از قواعد حاکم بر ساختمان و توزیع کوچکترین واحدهای معنی‌دار کلام (مورفم = تك واژ) همچون واژه‌ها و اجزای معنی‌دار دستوری.

۳ـ جزء نحوی (سینتاکتیك): قواعد حاکم بر ترتیب واژه‌ها و برقراری رابطه بین آنها مانند: فاعل ـ فعل ـ مفعول.

۴ـ جزء معنی ـ شناختی (سمانتیك): قواعد حاکم بر تعبیر معنی واژه‌های منفرد و روابط ساختاری که این واژه‌ها در آنها می‌آیند.

افزون بر این چهار جزء بنیادی اخیراً ساختار زبانشناسی در سطح مکالمه مورد بررسی فزاینده‌ای قرارگرفته است. از این رو می‌توان دستکم دوجزء اضافی یا زیرگروههای زیر را مشخص کرد:

۵ـ جزء مکالمه‌ای: گروهی از قواعد حاکم بر روشهائی که در آن محتوای موضوعی جمله‌ها و گفتار را برای ایجاد گروهی از افکار یا یك داستان می‌توان ترکیب کرد.

۶ـ جزء عملی و کاربردی: گروهی از قواعد حاکم بر استفاده از جمله‌ها برای رسانیدن نیات خاص (همچون تقاضا، اطلاع و نیاز) و قواعد حاکم بر استفاده از جملات به عنوان کار کردی از زمینه تعامل اجتماعی.

زمینهٔ تاریخی و نظری زبانشناسی:

همزمان با اخذ اثبات گرائی منطقی و تجربه گرائی اندیشمندان بریتانیائی به توسط رفتارگرایان آمریکائی، زبانشناسان آمریکائی کوشیدند سوگیری تجربی را برای بررسی زبان به کار گیرند. این جنبش به سوی توصیف تجربی، زیربنای همه پژوهشها تا زمان اثر چامسکی (۱۹۵۷) می‌باشد. زبانشناسان آن عهد همچون رفتارگرایان کوشیدند تئوریهای زبانشناسی را بر حسب واحدهای قابل مشاهدهٔ رفتار سازمان دهند. توصیف از پایه‌ای ترین عناصر در نظر آنان (صوت ـ واحدهای آوائی) به سوی سطوح تدریجاً بالاتر و پیچیده‌تر ساختار (شکل شناسی، نحو، معانی) پیش می‌رفت. این رویکرد طبقه بندی تا سالهای ۱۹۵۰ معتبر بود. با ورود تئوری اطلاعات به صحنه، توجهی چشمگیر به تحلیل نمونه‌های کلام گفتاری و نوشتاری بر حسب ویژگیهای توزیعی واحدهای گوناگون زبانشناسی پدید آمد و کوشش هائی برای تبیین قواعد زبان بر حسب احتمال آماری انجام شد.

در زمینهٔ روانشناسی به زودی آشکار شد که روشهای مشاهدهٔ دقیق رفتارگرائی و تئوری یك مرحله‌ای یادگیری (محرك ـ واکنش) اگر به عنوان تنها دلیل رفتار زبانشناسی انسان اقامه گردد دارای محدودیت های فراوان است. کوشش برای اقامه دلیل جهت ویژگیهای معنی ـ شناختی درون چهارچوب تئوری یادگیری، منجر به دوری از مدلهای یك مرحله‌ای و اخذ مدلهای دومرحله‌ای یا واسطه‌ای شد که از تکامل در شرطی سازی کلاسیك پدید آمد و در آن چنین فرض می‌شد که ممکن است رویدادهای مشاهده نشدنی واسطه‌ای در رشد و ساختار معنی در کار باشد. به زودی آشکار گردید که تئوری واسطه‌ای قابل تحویل به تئوری یك مرحله‌ای است و در نتیجه قادر به غلبه بر مشکلات همراه با آن تئوری نیست. چامسکی شق دیگری را به عنوان کوششی جهت رویاروئی با برخی از مشکلات ونارسائیهای رویکردهای گوناگون طبقه بندی، تجربی، و رفتاری برای بررسی زبان ارائه کرد. نوشته‌های او سرانجام منجر به دگرگونی بزرگ در بررسی زبان شد. وی چنین گفت که واحد پایه‌ای تحلیل، جمله است و نه عناصر تجزیه ناپذیر صوتی. افزون بر این به گفته وی اساس اطلاعات مربوط، از مشاهدات کاملا ناب رفتاری مشتق نمی‌شود بلکه بر عکس ناشی از شهود دربارهٔ جملات گویندگان ـ شنوندگان عادی است.

به اظهار چامسکی نظریهٔ او نه تنها درصدد اقامهٔ دلیل برای ویژگیهای ساختاری یك نمونه زبان است بلکه درصدد تبیین روشی است که دانش زبانشناسی در مغز گوینده ـ شنونده عرضه می‌شود و در ضمن قادر به اقامه دلیل در مورد یادگیری زبان در کودکان است. به عقیدهٔ او بررسی زبان تنها با وسایل تجربی و بی توجه به درون بینی گوینده در مورد زبان منتهی به یك نظریه شایسته و کامل زبانشناسی نخواهد شد.

برخی از اشکالاتی که به زبانشناسی پیش از چامسکی وارد است به شرح زیر می‌باشد:

۱ـ همهٔ ویژگیهای نشانه تکلمی مرتبط با بررسی

زبان نیست. ویژگیهای گوناگون ممکن است ناشی از اضافات مجرای صوتی یا مجرای ارتباطی هوائی و به طورکلی اختلال فیزیکی دستگاه تولید صوت باشد. بر عکس برخی از ویژگیهای مهم ممکن است هیچ نمایش فیزیکی نداشته باشند. برای نمونه در جمله «شیرین مورد توجه است،» هیچ نمایش فیزیکی از دارندهٔ نقش اصلی موجود نیست. با اینهمه شنوندگان عادی جمله را همیشه به این صورت تعبیر می کنند که یك فرد نامعلوم به شیرین توجه دارد.

۲ـ معنی را نمی توان تنها به صورت مرجع و در ارتباط با آن تعریف کرد. روشن است که گرچه «ستارهٔ صبح» و «ستاره عصر» هردو به یك سیارهٔ واحد اشاره دارند اما این دو چیزهای متفاوتی را معنی می دهند. به همین نحو هرکس معنی واژه سیمرغ را می داند اما در دنیای واقعی نمی توان مرجعی برای آن یافت. جمله: «آیا می توانید نمك را به من بدهید؟» در چهارچوب معنی ـ شناختی (سمانتیك) درخواستی برای اطلاع یافتن است اما در واقع به عنوان درخواستی برای یك عمل به کار می رود (یعنی نمك را به من بدهید).

۳ـ معنی یك جمله را نمی توان تنها به وسیلهٔ جمع سادهٔ معنی واژه‌های منفرد آن استخراج کرد. اگر تنها دانستن معنی واژه های «دوست دارد»، «را»، «فرهاد»، و«شیرین» برای تعبیر جملهٔ: «فرهاد شیرین را دوست دارد» کافی بود آنگاه باید جملهٔ: «شیرین فرهاد را دوست دارد» هم همان معنی را می داد. به علاوه به نظر نمی رسد که خاطرهٔ معنی یك جمله وابسته به خاطرهٔ واژه های منفرد آن باشد.

۴ـ ساختارنحوی نمایندهٔ ترکیب معانی واژه ها در یك جمله است. از این رو توصیف و ترتیب ساختاری که فرهاد را به عنوان بازیگر جمله اول در مادهٔ ۳ (فوق الذکر) و شیرین را به عنوان بازیگر اصلی جمله دوم معرفی می کند منجر به تعابیر سمانتیك متفاوتی از آن دو جمله می‌شود. ساختار نحوی (سینتاکتیك) زمینه‌ای امکان متمایز کردن نقش‌هائی را می دهد که شیرین خود را در دو جمله زیر در آنها می یابد:

الف ـ دوست داشتن شیرین آسان است (مفعول).
ب ـ راه رفتن شیرین سریع است (فاعل)

۵ـ به نظر می رسد که زبان ظرفیتی نامحدود دارد و هیچ حدی در مورد شمارهٔ جملات ممکن موجود نیست. هر جمله‌ای که ادا شود بازهم شخص می تواند جمله طویلتری را بسازد. به نظر می‌رسد زبانهای طبیعی ویژگیهای راجعه دارند که اجازهٔ جا دادن جمله، عبارت و فراز را می‌دهد. هر فرضیه زبانشناسی یا روانشناسی باید قادر به تبیین طبیعت راجعه و ظرفیت بی نهایت زبان باشد.

۶ـ بین ساختار یا محدودیت های زبان و ساختار یا محدودیت‌های به کار برندهٔ آن (گوینده ـ شنونده) باید تمایز قائل شد. بدینسان یك فرضیه باید قادر به تمیز گزاردن بین محدودیت ناشی از حدود ساختار صوری زبان با محدودیت‌های ناشی از ظرفیت‌های ادراکی، شناختی، یا ذخیره‌ای به کار برندگان آن باشد. بدینسان یك توالی ساده واژه‌ها همچون: «فرهاد ـ شیرین ـ را ـ دوست دارد»، اگر هر واژه با فاصله سکوت نامعین پس از واژه قبلی بیاید ممکن است به صورت ناپذیرفتنی ادراك شود. این ناپذیرفتنی بودن ناشی از تجاوز از هیچ قاعده دستوری نیست بلکه ناشی از تأثیر زمان بر ظرفیت نگهداری حافظه فوری که در کار ادراك جمله است می باشد.

۷ـ به نظر می‌رسد که زبان، ویژه گونه باشد. بدین معنی که به نظر می‌رسد تنها انسانها رفتارهای ارتباط کلامی دارند که ویژگی زبان است. بر حسب این دیدگاه مغز انسان از نظر ژنتیك با دانش مقدر و معینی از فراگیری‌های زبانشناختی، برنامه‌ریزی شده است و این نکته با شواهد چشمگیر در مورد الگوهای مشابه اکتساب زبان در سطح فرهنگها، زبانها، و هوشهای گوناگون تأیید می شود.

چامسکی فرضیهٔ خود را «گشتاری ـ زاینده[۴]» نامیده است. گشتار معادل با استحاله یا تبدیل است و این نام با توجه به قواعد درونی که در تغییر و تعبیر جمله‌ها و زایش آنها در کار است برگزیده شده است.

این قواعد گشتاری وابسته به ساختارهای جمله هستند. (ساخت ـ وابسته[۵])، برای نمونه عبارتهای اسمی و عبارتهای فعلی.

این عبارتها مجرد خوانده می‌شوند زیرا چیزی وجود ندارد که مرزهای آنها را مشخص کند. احساس ما در بارهٔ آنها جنبهٔ شهودی دارد. در ابتداء پیش از آنکه کودکان بتوانند گشتارها (تبدیلها) را انجام دهند نسبت به ساختارهای جمله حساس می‌شوند. بر پایهٔ پژوهش‌هائی که به عمل آمده است به محض آنکه کودکان آغاز به گذراندن سه یا بیش از سه واژه در کنار هم می کنند مکث‌های آنان از این آگاهی خبر می‌دهد که واژه‌ها در واحدهای بزرگتر عبارت اسمی جای می‌گیرند. برای نمونه کودك می گوید: «کلاه قرمز و....... بذار .... سرت»، و نمی گوید: «کلاه .... قرمز و بذار .... سرت». شاید احساس کودك در بارهٔ واحدهای عبارت اسمی تا حدودی از طریق شرطی شدن و یا تقلید یادگیری می شود، اما به نظر می‌رسد که کودکان این ساختارها را کاملاً فوری و پیش از آنکه امکان شرطی شدن باشد درمی‌یابند و به نظر نمی‌رسد که آنان از الگوهای مکث بزرگسالان تقلید کنند.

گویا حس کودك از واحدهای عبارت اسمی یعنی نخستین سنگ بنای «دستور زبان وابسته به ساختار» خودبه‌خود پدید می‌آید. صفت زاینده به دنبال نظریهٔ چامسکی، به مفهوم قدرت آفرینشی و زایندگی بی‌نهایت زبان است که خود ناشی از گشتارها می‌باشد. در همه زبانهای انسانی قواعد گشتاری همیشه وابسته به ساختار (ساخت ـ وابسته) هستند. از جنبهٔ نظری این امکان هست که زبانها دستگاههای متعدد دیگری را از نظر نحوی بکار گیرند اما چنین چیزی در عمل دیده نمی شود. هر زبان همیشه از وابستگی به ساختار پیروی می کند. چامسکی می گوید که چنین امری شاید نمایندهٔ این است که زبانها طبیعت زیست شناختی ذهن انسان را منعکس می کنند. ذهن انسان به طور ذاتی مستعد است که تجربه ساختاری زبانشناسی را در واحدهائی که عبارتها خوانده می‌شوند سازمان دهد و تنها قواعد گشتاری وابسته به ساختار را به کار ببرد.

به جملهٔ زیر توجه کنید:

«فرشته در اتاق است». حال اگر بخواهیم آن را منفی کنیم می شود: «فرشته در اتاق نیست». بنابراین درنظر اول قاعده منفی کردن یك جمله به این نحو استخراج می شود که از راست به چپ پیش برویم و به محض آنکه فعل را یافتیم حرف «ن» را در ابتدای آن بیاوریم (یا «است» را تبدیل به «نیست» کنیم) حال به جمله زیر توجه کنید:

«فرشته که مادر پروانه و پروین است در اتاق است». برای منفی کردن این جمله اگر بخواهیم همان قاعده ساده قبلی را به کار ببریم این جمله را خواهیم داشت: «فرشته که مادر پروانه و پروین نیست در اتاق است». اما تقریباً هرکودك چهار، پنج ساله‌ای به درستی یك قاعده وابسته به ساختار را برای منفی کردن جمله به کار می برد. او می‌داند که عبارت: «فرشته که مادر پروانه و پروین است» خود یك عبارت اسمی است و مانند فاعل عمل می کند بنابراین فعلی که باید منفی شود دومین «است» می باشد و جمله منفی درست این است: «فرشته که مادر پروانه و پروین است در اتاق نیست».

ژرف ساخت[۶] و روساخت[۷]:

هنگامی که ما جملاتی را می آفرینیم، درك می کنیم، یا تبدیل می کنیم به‌طور شهودی در دو سطح فعالیت داریم. ما هم به ساختار عمقی (ژرف ساخت) و هم به ساختار سطحی (روساخت) جمله‌ها می‌پردازیم. دو جملهٔ زیر را درنظر آورید:

الف ـ گوسفند برای رفتن حاضر است.
ب ـ گوسفند برای خوردن حاضر است.

به طور سطحی هردو جمله ساختار یکسانی دارند: فاعل (گوسفند)، حرف اضافه (برای)، مصدر (رفتن / خوردن)، فعل (آماده است). با اینهمه ما به طور شهودی می‌دانیم که معانی زمینه‌ای آنها که به وسیلهٔ ژرف ساخت آشکار می شود متفاوت است. در جملهٔ اول گوسفند فاعل است، اوچیزی است که می‌رود. در جمله دوم گوسفند مفعول است. او چیزی است که خورده می‌شود. بنابراین دو جمله ساختارهـای زمینه‌ای متفاوتی دارند.

تمایز روساخت و ژرف ساخت با توجه به گشتارها مهم است. به جمله‌های زیر توجه کنید:

۱ ـ پروین سیب را خورد.
۲ ـ سیب توسط پروین خورده شد.
۳ ـ پروین سیب را نخورد.
۴ ـ پروین چه چیزی را خورد؟
۵ ـ پروین سیب را خورد، نخورد؟

در بین جملات بالا، جملهٔ شمارهٔ (۱) از همه سرراست تر است. این جملهٔ ساده، معلوم و اخباری است و از ترتیب فاعل ـ مفعول ـ حرف اضافه ـ فعل پیروی می‌کند. در زبان فارسی این شکل نزدیکترین (امانه کاملاً منطبق) به ساختار عمقی مجرد است. این جمله، اساسی است که شخص با آن می تواند اعمال معینی را انجام دهد تا همهٔ جملات دیگر را بسازد.

به نظر می‌رسد که کودکان نخست ژرف ساخت زبان خود را درمی‌یابند و سپس آغاز به تسلط بر گشتارها می کنند. این بدان معنی نیست که بگوئیم آنان

به صورت خودآگاه از قواعد گشتاری آگاه می‌شوند. حتی خود چامسکی هم هنوز می‌کوشد این قواعد را روشن کند. کودکان دانشی عملی از این قواعد را در سطحی نهفته به دست می‌آورند. کودکان قواعد زبان مادری خود را می‌آموزند و اگر نیاز باشد قواعد زبان دومی را هم فرا می‌گیرند. کودك خردسال مهاجران روستاهای غیرفارسی زبان به تهران، زبان فارسی را در خیابانها از کودکان دیگر می‌تواند با سرعتی شگفت‌آور بیاموزد و با آن به روانی با کودکان دیگر گفتگو کند.

چامسکی اذعان دارد که گفتار هرکس از جمله بزرگسالان شامل اشتباه‌ها، لغزشها، آغازهای نادرست، بیانها و توضیح‌های مبهم، جملات شکسته و غیره است. اما این نارسائیهای کارکرد در برابر کفایت زمینه‌ای که به بهترین نحو به وسیلهٔ توانائی تمیز جمله‌های بدساخت و جمله‌های خوش‌ساخت آشکار می‌شود ناچیز است.

دستاوردهای زبانشناسی کودك معمولی بزرگتر از آن است که آنها را تنها به وسیله تقویت، تقلید، و کنجکاوی طبیعی بتوان تبیین کرد. کودکان تنها شمار کمی از جملات را می‌شنوند که تازه بسیاری از آنها بد شکل گرفته‌اند. با این وجود کودکان به قواعدی ظریف برای آفرینش و ادراك شمار نامحدودی از جمله‌های نودست می‌یابند. آنان برای این کار باید از موهبتی به صورت یك «وسیلهٔ ویژه و ذاتی کسب زبان[8]» برخوردار باشند. بدین معنی که آنان باید به دستگاهی مجهز باشند که آنان را برای ساختن پیش فرضها، جستجوی نظم و ترتیب، و تشکیل قواعدی که همه از جنس ویژه‌ای هستند (قواعد وابسته به ساختار) به جنبش درمی‌آورد. این وسیله کسب زبان در انسان، معادل با برنامه‌ریزی ذاتی در پرنده‌هاست که آنان را قادر به یادگیری آوازهای گوناگون ـ البته تا زمانی که در یك ساختار معین بگنجند ـ می‌کند. وسیله کسب زبان (که هنوز صرفاً پیش فرضی اولیه است)، احتمالاً ویژه گونه انسانی است و بخشی از سازمان روانی هرکودك طبیعی از نظر جسمی است. این وسیله باید به نحو شایسته‌ای سازمان‌بندی شده باشد تا بتواند اعمال فراگیر زبانشناسی را توجیه کند و درعین حال نباید آن اندازه هم شکل گرفته باشد که با تنوعات زبانهای نوع بشر ناسازگار باشد. به نظر چامسکی این وسیله در زمان تولد کاملا شکل نپذیرفته است و همزمان با بلوغ دستگاه عصبی مرکزی رشد می‌کند. اما اگر تا حدود سنین بلوغ از آن استفاده‌ای نشده باشد به کلی خاموش می‌شود و شاهد این مدعا کودکانی هستند که به دور از انسانها بار آمده و در سنین مختلفی یافت شده‌اند و تحت زبان آموزی قرار گرفته‌اند.

گرچه چامسکی در مورد رشد زبان آموزی دیدگاههای کلی ارائه کرده اما خود هیچ پژوهش تجربی در این باب انجام نداده است. درعین حال کار او الهامبخش شمار فزاینده‌ای از روانشناسان برای پژوهش شده است که در اینجا تنها برخی از یافته‌های اصلی آنان که عموماً مؤید نظر چامسکی است آورده می‌شود.

گفتار اولیه: درست از هنگام تولد به نظر می‌رسد که کودکان برای دریافت زبان انسانی میزان شده‌اند. تحلیل‌های دقیق دلالت دارد که شیرخوارگان در واکنش به گفتار، حرکات بدنی خیلی خفیفی انجام می‌دهند و حرکات آنان در فواصل اصوات و واژه‌ها تغییر می‌کند. چنین حرکاتی در واکنش به اصوات دیگر بجز گفتار انسان پدید نمی‌آید.

بیانهای تك واژه‌ای: در حدود یکسالگی کودکان آغاز به بیان واژه‌های منفرد می‌کنند. پژوهشگران فراوانی معتقدند که کودکان می‌کوشند واژه‌های منفرد را برای بیان جمله‌های کامل به کار ببرند. برای نمونه، «شیر» ممکن ست برحسب مورد چنین معنی دهد: «من بازهم شیر می‌خواهم»، یا «شیر اینجاست»، یا «مادر شیر می‌دهد».

بیانهای دو واژه‌ای: در حدود یکسال و نیمگی کودکان آغاز به گذاشتن دو واژه در کنار هم می‌کنند و زبان آنان ساختار قطعی به خود می‌گیرد. در این هنگام کودکان فاعل، مفعول، و فعل را از یکدیگر متمایز می‌کنند و به نظر می‌رسد که به روابط آنها شکل می‌دهند.

پیدایش دستورزبان: بین دو و سه سالگی کودکان به گونه‌ای واضح‌تر آگاهی خود را از ساختار جمله آشکار می‌کنند. زمانیکه کودك واژهٔ سوم را به کار می‌برد، این واژه معمولا آن بخشی را پر می‌کند که در دورهٔ بیان دو واژه‌ای جنبهٔ ضمنی داشت. گاهی ما در عمل روی دادن این موضوع را می‌بینیم و آن زمانی است که کودك یك جمله را در میان بیان آن تغییر می‌دهد. برای نمونه: «پروین می‌خواد»... «پروین اونو می‌خواد». در این هنگام در کودك فارسی زبان توالی فاعل ـ مفعول ـ فعل دیده می‌شود و کودك به پیروی دقیق از آن اصرار می‌ورزد. شاید به این دلیل که این امر لازمهٔ ژرف ساخت در زبان فارسی است. درجریان این دوره است که کودکان آغاز به چیدن واژه‌ها در واحدهای بزرگتر نیز می‌کنند (به ویژه عبارتهای اسمی). آنان می‌گویند: «کلاه قرمزو... روسر... بذار»، یا: «اون کلاه قرمز... گم شد.» کودکان با مکث‌های خود مشخص می‌کنند که واژه‌های متعدد به صورت یك واحد عمل می‌کنند. به علاوه در طول این دوره کودکان آغاز به تصریف و کاربرد پیشوند و پسوند می‌کنند و نظم و ترتیب فوق العاده‌ای هم به کار می‌برند: پروین دوید، پروین شنوید (شنید). این وضعیت نظم و ترتیب فوق‌العاده ممکن است حتی تا سالهای دبستان هم ادامه یابد. به نظر می‌رسد آنچه کودکان انجام می‌دهند جستجوی قواعد کلی است. آنان قواعدی را کشف می‌کنند و سپس در همهٔ موارد آن را به کار می‌برند و فرض می‌کنند که زبان از آنچه واقعاً هست استوارتر و منطقی‌تر است.

هم در مرحلهٔ دوواژه‌ای و هم در مرحلهٔ بعدی آن کودکان نفی‌ها را به کار می‌برند. برای نمونه: «غذا نه»، و «نه بریم اونجا». کودکان واژه نه را یا در آغاز یا در پایان جمله اما نه در میان آن جای می‌دهند. این نوع کاربرد بازتابی است از ادراك ناخودآگاه کودك از ژرف ساخت که در آن منفی‌ها بیرون از بقیهٔ جمله جای دارند و برای ایجاد گشتارها به کار می‌روند.

گشتارها: بین سه و شش سالگی دستورزبان کودکان به سرعت پیچیده می‌شود و چشمگیرتر از همه کودکان آغاز به انجام گشتارها می‌کنند. پژوهش‌هائی در مورد شکل‌گیری پرسش‌های «کجا؟»، «چه؟»، «چرا؟» که گشتارهای ژرف ساخت جملهٔ مربوطهٔ هستند به عمل آمده است. برای نمونه جملهٔ: «من آن را کجا می‌توانم بگذارم؟» در واقع گشتاری از این جمله است: «من آن را جائی می‌توانم بگذارم.» در زبانهائی که هر یك از اجزای جمله جای معینی دارند (برای نمونه ترتیب فاعل ـ فعل ـ مفعول در زبان انگلیسی) و تبدیل به جملهٔ پرسشی ضرورت تغییردادن جای اجزای جمله را ایجاب می‌کند، کودکان در تبدیل جمله اشکال دارند و به نظر می‌رسد از تحریف و بهم ریختن نظم فاعل ـ فعل ـ مفعول که برای ژرف ساختی که تازه به آن مسلط شده‌اند دارای جنبهٔ اساسی است، اکراه دارند.

دستورزبان نزدیك به بزرگسالان: گرچه کودکان در سن ۵ یا ۶ سالگی به بیشتر جنبه‌های دستورزبان مسلط می‌شوند اما هنوز برخی از پیچیده‌ترین گشتارها فراتر از دسترسی آنان است. برای نمونه، آنان تا سن ۷ سالگی یا بیشتر در مورد معلوم و مجهول و لازم و متعدی مشکلاتی دارند.

جنبه‌های فراگیر و جهانی کسب زبان: گرچه کودکان در فرهنگهای گوناگون، گفتگو به زبانهای مختلفی را می‌آموزند با این وجود چامسکی و پیروان او معتقدند که در میان همهٔ تنوعات ممکن است جنبه‌های فراگیر معیّنی در رشد زبان آموزی موجود باشد. به نظر می‌رسد که کودکان در همه جا ابتدا از عبارتهای تك واژه‌ای به دو واژه‌ای پیش می‌روند. سپس به قواعد و تصریف، ژرف ساخت، واحدهای ساختاری عبارت و دیگر عناصر و اجزاء عمل می‌کنند و سرانجام آغاز به گشتارها می‌کنند. بدینسان کودکان در هر جا که باشند با یك توالی معین که به تدریج رو به پیچیدگی می‌رود عمل می‌کنند. در همان زمان که کودکان سرگرم به کاربردن گشتارها هستند قواعدی را می‌آموزند که تا حدی از زبانی به زبان دیگر متفاوت است. با این وجود چامسکی می‌گوید که قیدهای فراگیر و جهانی، دامنهٔ گشتارهای احتمالی را محدود می‌کنند. از جمله در همهٔ زبانها تنها قواعد وابسته به ساختار به کار می‌رود. به گفتهٔ چامسکی قیدهای فراگیر، فرایند یادگیری را تسهیل می‌کند. کودکان مجبور نیستند که هر نوع ممکنی از قواعد ساختاری را مورد پیش فرض قرار دهند. آنان به طور ذاتی مستعد یافتن قواعدی از نوع معیّن هستند. اگر کودکان مجبور بودند که در میان شمار فراوانی از دستگاههای تبدیلی ممکن جستجو کنند و تصمیم بگیرند آنگاه تسلط آنان بر زبان نامحتمل می‌شد.

چامسکی و نظریهٔ یادگیری: چامسکی می‌گوید زبان چیزی است که توسط خود کودکان شکل می‌گیرد. کودکان تنها با شنیدن بخش ناقصی از گفتار، ساختار و قواعد آن را در یك توالی منظم می‌کاوند. کودکان عبارتهای تازه‌ای می‌آفرینند که هرگز نشنیده بودند. نظم و ترتیب بخشی بیش از حد کودکان (برای نمونه در صرف افعال) نمی‌تواند تقلید صرف باشد زیرا بزرگسالان بدان نحو گفتگو نمی‌کنند. ممکن است کسی بگوید کودکان از ◀

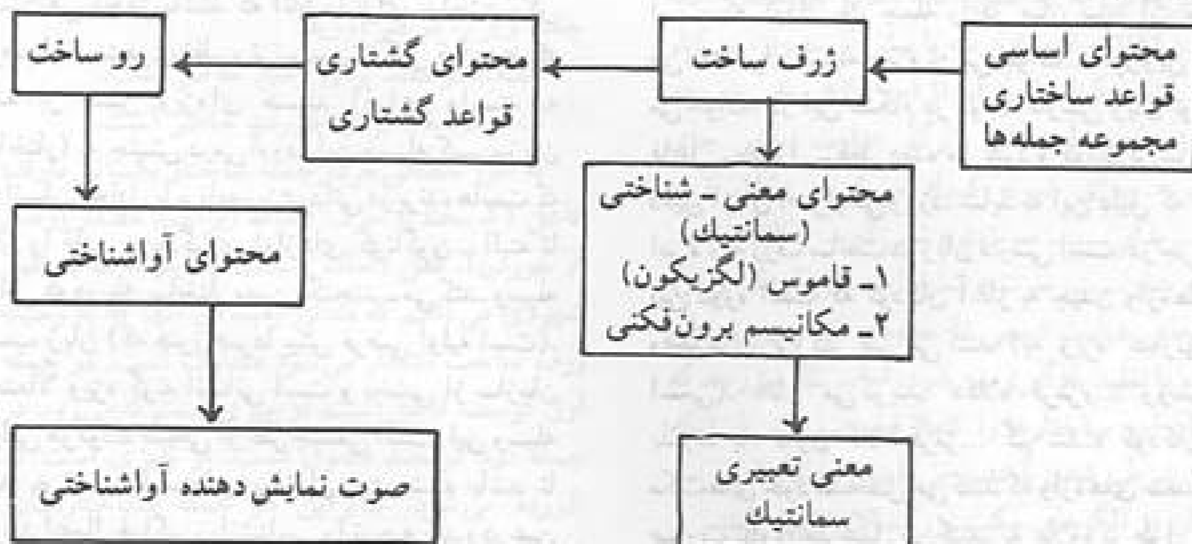
بزرگسالان پیروی می‌کنند و سپس آن را تعمیم می‌دهند، اما کودکان برخی ساختارهای زبانشناسی می‌آفرینند که هیچ شباهت با آنچه بزرگسالان مثال زده باشند ندارد. برای نمونه، کودکان در یك دورهٔ زمانی «نه» را به طور انحصاری در آغاز یا پایان جمله‌ها قرار می‌دهند و یا منفی‌های دوگانه و سه گانه زیادی را به کار می‌برند. اگر نمونه‌های بزرگسال خیلی مهم بودند متوقع بودیم که کودکان نخست شکلهائی از گفتار را به کار ببرند که بزرگسالان به بیشترین میزان مورداستفاده قرار می‌دهند. اما آنان چنین نمی‌کنند. در عوض به نظر می‌رسد که دستور زبان کودکان برنامهٔ رشدی ویژه خود را در مورد پیچیدگی و ظرافت فزاینده پی می‌گیرد.

اما نظریهٔ اسکینر(۹) را دربارهٔ یادگیری زبان که به نام «تصادف وروری»(۱۰) هم خوانده می‌شود امروز نه عقل سلیم می‌پذیرد و نه پژوهش‌ها تائید کرده‌اند. برحسب نظر اسکینر کودکان وورور می‌کنند (اصواتی را به صورت تصادفی ایجاد می‌کنند) تا آنکه برحسب اتفاق به صوتی می‌رسند که شبیه یك واژه است. سپس این واژه مورد تقویت قرار می‌گیرد. برای نمونه زمانی که کودك در حضور مادر تصادفاً می‌گوید «ماما»، این امر موردپذیرش والدین قرار می‌گیرد. به تدریج والدین پذیرش خود را موکول به عبارتهای به طور فزاینده درست‌تر و پیچیده‌تر می‌کنند. حتی خود اسکینر و پیروان او دریافتند که چنین شکل گیری ظریف و دقیق هر بیان، چنان فرایند کندی است که آن را نمی‌توان عامل رشد سریع زمان محسوب کرد. بنابر این اسکینر و پیروان او به این نظریه متوسل شدند که چون به کودکان رفتارهای ویژه زبانشناسی آموخته شود، آنان آموخته خود را به سرعت به موقعیت‌های نوین تعمیم می‌دهند. اما بیشتر این پژوهش‌ها با کودکان عقب‌مانده ذهنی یا دچار اختلال روانی که در گفتار خود عقب بودند انجام شده است. به این کودکان جمع‌ها، حروف اضافه، و دیگر اجزای بالنسبه ساده دستوری آموخته شد اما تاکنون ثابت نشده است که آموزش مستقیم بتواند چیزی مانند گشتارهای پیچیده دستوری را پدید آورد.

این احتمال که کودکان طبیعی، زبان را به وسیلهٔ شرطی سازی توسط والدین خود کسب کنند بسیار کم است زیرا والدین زبان‌آموزان بسیار ضعیفی هستند. والدین عموماً عبارتهای غیردستوری را تصحیح نمی‌کنند. برعکس از نظر آنان حقیقی بودن و صحت محتوای گفتار کودکان مهم است. برای نمونه زمانیکه یك دختربچه که مادرش گیسوی اورا می‌بافت گفت: «مامانش موهارو بافید»، مادر او گفت: «درست است». زیرا این همان کاری بود که او می‌کرد. مادر از اشتباه‌های دستوری او چشم پوشید. از سوی دیگر زمانیکه او و مادرش از کنار استخر رد می‌شدند و پروین گفت: «اونجا خونهٔ ماهیاست.»، جمله‌ای که از نظر دستوری بی‌عیب بود، مادر حرف او را تصحیح کرد و گفت: «نه، درست نمی‌گوئی، آنجا یك استخر است.» بدینسان نامحتمل است که پروین دستور زبان را به عنوان نتیجهٔ پذیرش یا عدم پذیرش والدین خود از جمله‌های دستوری یا غیردستوری که به زبان می‌آورد فراگیرد. البته بازهم شاید کسی ایراد بگیرد که کودکان از آن رو دستورزبان را به صورت فزاینده درست‌تر به کار می‌گیرند که والدین آنان می‌توانند به نحو دقیق‌تری عبارتهای دستوری را بفهمند و پاسخ دهند. اما پژوهشگران نتوانستند ثابت کنند که عبارتهای درست از نظر دستوری با فهم بهتری از سوی والدین روبرو می‌شوند تا عبارتهای غلط از نظر دستوری.

پس باید پذیرفت که کودکان دستورزبان درست را علیرغم ضعیف‌ترین تقویت مستقیم فرامی‌گیرند. اخیراً پیروان فرضیه یادگیری پژوهش‌های گسترده‌ای را برای آموختن زبان نشانه‌ای به میمونها آغاز کرده‌اند. نظریه‌پردازان یادگیری امیدوارند که با آموختن زبان به میمونها درستی فرضیه‌های خود را دربارهٔ زبان‌آموزی اثبات کنند و این اظهار چامسکی را که زبان یك ویژگی ذاتی انسان است رد نمایند. نتایج در بسیاری از موارد کاملاً چشمگیر بوده است اما هنوز روشن نیست که بتوان به میمونها چیزی بیش از آنچه کودکان به طور معمولی در مرحله دوواژه‌ای می‌توانند انجام دهند آموخت. باید متذکر شد که در اینجا هم اختلاف نظرها مانند هرجای دیگر در دانش بشری، بسیار سودمند است زیرا الهامبخش پژوهشهای مشتاقانه می‌شود.

اکنون می‌توانیم بازگشتی به سطوح بالنسبه پیچیده دستورزبان گشتاری ـ زاینده با استفاده از نمودار زیر انجام دهیم.



در این نمودار، محتوای اساسی که از قواعد ساختاری مجموعه جمله‌ها تشکیل می‌شود روابط زمینه‌ای فاعل ـ فعل ـ مفعول را مشخص می‌کند. به این معنی که چه کسی چه کاری را با که انجام می‌دهد. این توصیفهای زمینه‌ای سپس به وسیلهٔ طبقه دومی از قواعد که گشتارها خوانده می‌شوند به توالیهای سطحی تبدیل می‌گردند که برابر با شکلهای گفته شدهٔ سطحی هستند. بدینسان یك جمله مفروض فیزیکی که مبهم است مانند: «پرنده‌ها برای خوردن حاضرند»، می‌تواند به عنوان یك ساختار با سطح متفرد اما مشتق از دو ژرف ساخت عمقی مستقل مشخص شود:

الف ـ پرنده‌ها برای اینکه به آنها غذا داده شود حاضرند.

ب ـ پرنده‌ها برای خورده شدن حاضرند.

پیرزنی که بانك به حساب پس انداز او جایزه نداده بود به مسئولان بانك گفت: «لعنت به پس اندازتان»! که از نظر ژرف ساخت دو صورت مجزا دارد:

الف ـ لعنت به حساب پس‌انداز شما!

ب ـ لعنت به آنکه شما را پس انداخت!

در مقابل، دو جمله که به نحوی آشکار روساختهای متفاوتی دارند، مانند جمله‌های زیر:

الف ـ فرهاد شیرین را دوست دارد.

ب ـ این شیرین است که فرهاد او را دوست دارد.

ممکن است از یك ژرف ساخت واحد توسط مسیرهای گشتاری متفاوتی مشتق گردد.

دستور زبان را می‌توان به عنوان مدلی از فرایند تکرار شوندهٔ اشتقاق جمله دید که با کاربرد قواعد پایه‌ای وابسته به ساختار آغاز می‌شود و به وسیلهٔ قواعد گشتاری که اجزای جمله را به ترتیب سطحی شدن آنها مقدم و مؤخر می‌کند ادامه می‌یابد. در تئوری اصلی گشتاری زاینده، معنی یك جمله به وسیلهٔ تعبیر روابط ژرف ساخت و ویژگیهای سمانتیك که توسط قاموس (لگزیکون) به هر یك از اجزای آن نسبت داده می‌شود حاصل می‌گردد. قواعد قسمت سمانتیك برخلاف قوانین نحوی (سینتاکتیك) به عنوان زاینده (تکرار شونده) فرض نمی‌شوند. هر چند برخی روانشناسان یك فرضیهٔ جایگزین به عنوان سمانتیك زاینده پیشنهاد کرده‌اند که در آن تمایز بین قواعد سینتاکتیك و سمانتیك کنار گذاشته شده است، اما همه با این امر موافق نیستند.

به گونهٔ مشابه در فرضیه اصلی، شکل آواشناختی (فونتیك) یك جمله با کاربرد گروهی متمایز از قواعد آواشناختی که آنها نیز منشأ تعبیری دارند حاصل می‌شود. این قواعد، ساختار مشتق شده را با کاربرد گشتارها تعبیر می‌کنند، بدین معنی که این اجزاء در ترتیب روساختی بخش‌های جمله به کار می‌روند. این طبیعت تکرار شوندهٔ دستور زبان برای آنان که با موضوع ادراك گفتار و تولید گفتار اشتغال داشتند بسیار فریبنده بود. نخستین کاربردهای زبانشناسی چامسکی، دستور زبان را به عنوان «وسیلهٔ زاینده روانشناختی»(۱۱) فرض می‌کرد. پژوهش‌های روانشناسی زبان در طول سالهای ۱۹۶۰ به طور اساسی با نمایش تجربی واقعیت روانشناختی تحلیل گشتاری سروکار داشت. چنین پنداشته می‌شد که ادراك تکلم را می‌توان توسط «تحلیل به وسیلهٔ ترکیب»(۱۲) که شامل نوعی دستورزبان گشتاری بود مشخص نمود. بدین معنی که در حین ادراك کلام،

دستور زبان درونی می کوشد همتائی را برای جمله وارده بزایاند. فهم کلام (گفتاری یا نوشتاری) زمانی روی می‌دهد که دستور زبان، همتائی را برای جمله وارده تولید کرده است (زایانده است). فرض های مشابهی برای تولید کلام هم عنوان شده است. در این مورد تولید زمانی روی می دهد که دستور زبان جمله ای را می زایاند که همتای «اندیشه ـ پیام»[13] زمینه ای در ذهن گوینده یا نویسنده است.

مدل «تحلیل به وسیلهٔ ترکیب» و یا منتجهٔ آن، مدل «تحلیل به وسیلهٔ تحلیل»، پایهٔ «تئوری اشتقاقی[14] پیچیدگی» را تشکیل می‌دهد. طبق این تئوری یك قاعده زبانشناسی شما یا بازتابی از یك عمل روانشناختی است و بنابراین پیچیدگی یك جمله منفرد ناشی از کارکرد آن تعداد قواعد زبانشناسی است که در اشتقاق آن درگیر هستند.

یك جمله با N شماره قواعد در اشتقاق خود باید از جمله ای با (N+1) قاعده در اشتقاق خود در پردازش یا یادگیری یا یادآوری، آسانتر باشد. برخی از بررسیهای اولیه در تایید تئوری اشتقاقی پیچیدگی ودر حمایت از این تصور بود که دستور زبان گشتاری دارای واقعیتی روانشناختی است. اگر فهم، تلاشی یك جمله به صورت سیر گشتاری آن است پس انبارسازی (حفظ) جمله نیز امکان دارد طبیعت گشتاری جمله ها را منعکس کند.

به هرحال پژوهشهای بیشتر روشن کرد که واقعیت روانشناختی گشتارها، و تعمیم آن یعنی تئوری اشتقاقی پیچیدگی و مدلهای «تحلیل به وسیلهٔ ترکیب» و «تحلیل به وسیلهٔ تحلیل» در بارهٔ تکلم یا ادراك جمله توجیه کافی به دست نمی‌دهند.

رویهمرفته، تمرکز پژوهش روانشناسی زبان در ابتدای کار خود، بر پردازش نحو (سینتاکس) بود و این امر نوعی تمایل عمومی در کل زبانشناسی را منعکس می کرد. در عین حال پژوهش دربارهٔ معنی شناسی ادامه

یافت و اخیراً توجه به معنی شناسی برنحو پیشی گرفته است. در چهارچوب دستور زبان گشتاری چامسکی، جزء معنی شناختی، جزء تعبیری است که در برابر جزء زاینده قرار می گیرد و از این رو به سادگی در صورتهای اولیه فرضیهٔ اشتقاقی پیچیدگی جای نمی گیرد. می توان چنین استدلال کرد که ساختارهای دارای ویژگیهای سمانتیك بیشتر از آنهائی که ویژگیهای سمانتیك کمتری را دارند باید پیچیده تر باشند. اطلاعاتی به نفع این نظر وجود دارد.

به هرحال اکنون روشن است که رابطهٔ بین دستور زبان گشتاری و فرضیه روانشناختی را نمی‌توان به صورت رابطهٔ سادهٔ یك به یك بین اعمال روانشناختی و قواعد زبانشناسی مشخص کرد. آنچه امروز طرف توجه می باشد مفهوم جایگزینی از ارتباط است. این مفهوم جانشینی از مطالعاتی دربارهٔ پردازش جمله مشتق شده است. پژوهش گران چنین فرض کردند که می توانند حقیقت روانشناختی ساختار جمله را با تعیین تکالیفی که نیاز به واکنش افراد در نقاط گوناگون در حین پردازش گفتار را دارد بیازمایند. یافته عمومی در این آزمایش ها این است که نقطه پردازش همان مرز عبارت است. این یافته با این عقیده سازگار است که

می گوید گفتار، عبارت به عبارت، پردازش می شود و استراتژی بخش سازی ادراکی می کوشد تاتوالی اسم ـ فعل ـ اسم را متمایز کند و به آن صورت قضیه‌ای فاعل ـ فعل ـ مفعول را بدهد.

نمونه‌های حاصل ازتجربه در مورد نمایش تأثیر مرز عبارت مؤید این موضوع هستند که تمایز بین ژرف ساخت و روساخت که در دستور زبان گشتاری عنوان شده است دارای اعتبار روانشناختی است. افراد به رابطهٔ بین جزء زمینه‌ای ژرف ساخت و شکل گیری سطحی (روساختی) آن حساس هستند.

امروز علاقهٔ روبه رشد به گروهی ازاستراتژیهای ادراکی و شناختی ضروری جهت به نقشه درآوردن توالی آوا شناختی روساختی به یك نمایش زمینه‌ای (ژرف ساختی) در حافظهٔ معنی ـ شناختی وجود دارد. مشخص کردن گروهی از استراتژیهای مورد نیاز برای تبدیل محتوای موضوعی به یك توالی گفتاری روساختی نیز مورد توجه پژوهشگران است. شواهد

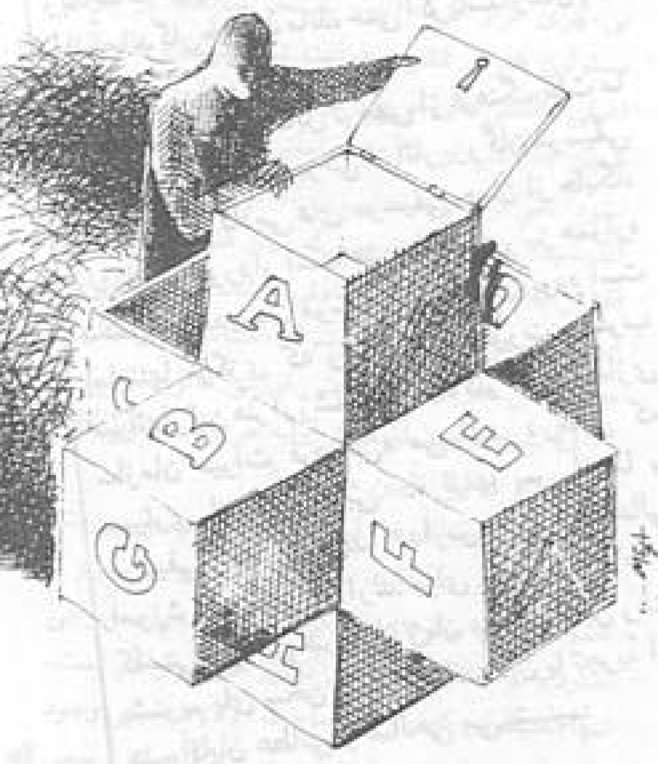
مبتنی بر وجود چنین استراتژیهائی نه تنها ناشی از آزمایش برروی درك جمله توسط افراد بالغ است بلکه همچنین از آزمایش جنبه های فراگیر و همگانی کسب زبان و از پژوهش رابطهٔ رشد استراتژیهای ادراك جمله نسبت به رشد دیگر توانائیهای شناختی و سازمان بندی مغزی منشاء می گیرد. کوشش‌هائی نیز به عمل آمده است تا این استراتژیها را به صورتی ابتکاری در «شبیه سازی کامپیوتری ادراك» جمع بندی کنند.

تغییر توجه پژوهشگران از بررسی ادراك، تولید، و انبار کردن جمله های منفرد به سوی پژوهش گسترده تر و ویژگیهای کلام مشهود است. این پژوهش، روانشناسی زبان را به مسائل عمومی که در پردازش اطلاعات و روانشناسی شناختی مطرح است نزدیکتر کرده است. یك جنبهٔ اختصاصی این امر، پژوهش دوبارهٔ رابطهٔ بین زبان و نمایش درونی دانش (اندیشه) می باشد. مسألهٔ سنتی رابطه زبان و اندیشه شامل دوقضیه است. در نخستین قضیه، نسبیت زبانشناسی، ادعا می شود که گویندگان زبانهای گوناگون ادراکها و مفهوم‌های متفاوتی از جهان دارند. در دومین قضیه، جبر زبانشناسی، گفته می‌شود که ساختار یك زبان محدودیت هائی را بر نمایش های شناختی ممکن (اندیشه) تحمیل می کند. به عقیده یکی از صاحبنظران به نام ورف[15]، تمایزهای معنی ـ شناختی، شکل ـ شناختی، و نحوی که به وسیلهٔ زبان مشخص می شود حدود فهم فرد را از واقعیت معیّن می کند: فرد چیزی را می بیند که بتواند بنامد.

در مجموع پس از سالها بررسی می توان گفت که دستگاه و سازمان ادراکی یك فرد محدودیتهائی را بر بازده دستوری او اعمال می کند و درضمن ساختارهای اختصاصی زبانشناختی نیز محدودیتهائی بر نوع پردازشهای ابتکاری که فرد به منظور ایجاد ارتباط به وسیلهٔ جملات باید ایجاد کند اعمال می نماید. بدینسان رابطهٔ زبان واندیشه را می توان به صورت یك تعامل پویا دید و نه آن رابطه یکسویه‌ای که «ورف» ابراز کرده است.

1- Noam Chomsky
2- Syntactic Structures
3- Psycholinguistics
4- Transformational - generative
5- Structure Dependent
6- Deep Structure
7- Surface Structure
8 - Language - Acquisition Device
9- Skinner
10- Babble Luck
11- Psychological Generative Device
12- Analysis - by - Synthesis
13- Idea - Message
14- Derivational Theory of Complexity
15- Whorf

* باتوجه به تعدد منابع از ذکر آنها خودداری شد. علاقمندان می توانند از طریق دفتر مجله با نویسنده مکاتبه کنند.



از زمستان سرد و بیجان چوب تا بهار نغمه‌های دلکش

• گفتگو با دو تن از استادان هنر «ساز سازی»



• گزارشگر: حسن کرابی

* در فضایی محدود از گوشهٔ شرقی ساختمان میراث فرهنگی سه هنرمند بزرگ اما گمنام می‌کوشند تا بخشی از میراث گرانبهای سرزمین خود را چون امانتی مقدس پاس دارند.

گویی با سر انگشتان هنرمند خویش همچون روح اسفندی در زمستان خشک و بیجان چوب می‌دمند تا بهار نغمه‌های آشنا را برای دلهای مشتاق به ارمغان آورده و فضای کمرنگ و بی‌رمق زندگی را رونق دهند.

میراث فرهنگی ملتها، به خصوص آن دسته از ارزشهایی که بر فطرت زلال انسانی استوار است و با آهنگ موزون و هدفمند هستی همسویی دارند، غالباً ماندگار خواهند ماند، حتی اگر پاسدارشان یك تن باشد.

موسیقی بخش قابل توجهی از فرهنگ ملت ما را تشکیل می‌دهد و برخی از آثار بزرگان موسیقی ما هنوز در آکادمی‌های موسیقی جهان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است هنر سازسازی نیز همواره مکمل و مددرسان موسیقی ملی ایران بوده است اما تنها مرکزی که رسماً و به صورت مطلوب میراثدار این هنر ارزشمند است، «کارگاه سازسازی سازمان میراث فرهنگی» می‌باشد. درحالی که بسیاری از کشورهایی که قرنها پس از ما با موسیقی آشنا شده‌اند، مدارس و مراکز عالی آموزش سازسازی دارند. برای آنکه مشکلات و کاستی‌های این هنر را از زبان هنرمندان این رشته بشنویم پای سخن دو تن از استادان با تجربهٔ این هنر، آقایان عطائی و صالحی می‌نشینیم:

□ در حال حاضر چند کارگاه رسمی ساز سازی در سطح کشور وجود دارد؟ آیا این کارگاهها جوابگوی جامعه موسیقی ایران هست؟

■ کارگاه سازسازی سازمان میراث فرهنگی تنها کارگاه رسمی کشور است که انواع سازهای ایرانی و خارجی را با کیفیت قابل قبول و استانداردهای موجود تولید می کند و در اختیار استادان و هنرمندان رشتهٔ موسیقی قرار می‌دهد. هنرستانهای وزارت ارشاد، دانشگاههای هنر و ارگانهای دولتی برای تهیه ساز از این کارگاه بهره می برند و شاید بی اغراق نباشد اگر بگوئیم که این محل تنها کارگاهی است که در سطحی بسیار بالا و بی نظیر از زمانی که استاد قنبری مهر آن را پایه‌گذاری کردند به ساخت و ارائه انواع سازها مشغول بوده و تنها میراثدار و متولی سازهای ایرانی ـ و سازهای غربی متداول در ایران ـ است.

□ چند نفر در این کارگاه کار می کنند و چه سازهایی در آن ساخته می شود؟

■ در کارگاه سازسازی سازمان میراث فرهنگی فقط سه نفر به صورت رسمی و یك نفر به شکل قراردادی مشغول کارند، ولی تمام سازهای متداول مثل تار، سه تار، کمانچه، دوتار، تنبور، عود، سنتور، ضرب، تنبك، ویلن، رُباب، قیچك، نی و قانون توسط این هنرمندان ساخته می شود.

□ آیا کارگاه دیگری هم در کشور وجود دارد؟

■ کارگاه سازسازی مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایران نیز با همکاری ۲ یا ۳ نفر در این زمینه فعالیت دارد. علاوه برآن، سازنده‌های متفرقه (اعم از حرفه‌ای یا آماتور) تأمین کننده‌ی این ابزار هستند، ولی کارگاه سازمان میراث فرهنگی به دلایل مختلف، از جمله قدمت و تجربه و کیفیت بالای سازهای تولیدی از اعتبار و توجه خاصی درمیان استادان موسیقی ایرانی برخوردار است.

□ چرا برای جلوگیری از ورود سازهای غیراستاندارد (با کیفیت نازل) به بازار و کاهش قیمت سازهای مختلف که در حقیقت کمك به رشد و تعالی این هنر اصیل است، کارگاههایی مانند اینجا و یا کارگاه مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ملی گسترش نمی یابد؟

■ مشکل اصلی کارگاه سازسازی سازمان میراث فرهنگی کمبود نیروی ماهر و کارآمد است، در سطح مملکت نیز افراد بسیاری در این رشته هستند که می توانند در سطحی قابل قبول کار خود را ارائه دهند، اما هیچ یك از آنان به دلیل ناچیز بودن حقوق و درآمد این مرکز حاضر به همکاری نیستند. آنها ترجیح می دهند خارج از بوروکراسی و قید و بندهای اداری به صورت آزاد کارکرده و سازهای تولیدی خود را به قیمت دلخواه بفروشند. بی شك درآمد حاصله آنها نیز به مراتب بیشتر از اینجا است. چه به لحاظ موقعیت و منزلت اجتماعی و چه از نظر طبقه‌بندی شغلی و مادی بین یك هنرمند سازساز و یك کارگر معمولی چندان تفاوتی نیست و طبیعتاً این مسائل راه همکاری استادان سازساز را با این مرکز سد کرده و در نتیجه امکان توسعه و گسترش آن را ضعیف ساخته است.

□ با این وضع، شما چرا به این کار ادامه می دهید؟

■ آنچه ما را به ادامه این کار ترغیب کرده و مصائب و مشکلات را بر ما هموار می سازد، عشق و ارادت به این هنر است. ما حفظ و ادامهٔ کار این کارگاه را برخود فرض می‌دانیم و برای این منظور از

■ هنر سازسازی ریشه در فرهنگ و تاریخ ما دارد و هیچ هنر مردمی بی بدون صاحب نمی ماند

■ متاسفانه حتی موزهٔ مردمشناسی ما فاقد نمونه‌هایی از سازهای ملی است



■ در مورد صدور سازهای ایرانی به خارج که منبع درآمد ارزی خوبی می‌تواند باشد هیچ برنامه خاصی وجود ندارد

* استاد قنبری پایه‌گذار هر دو مرکز مهم سازسازی در ایران و سازندهٔ ارزشمندترین سازهای جهان است



■ در شرایطی که هریک از سازهای ساختهٔ استاد قنبری در خارج از کشور به قیمت دهها هزار دلار معامله می‌شود تمامی زندگی او به اندازهٔ قیمت یک سازش ارزش مادی ندارد

هیچ کوششی فروگذار نخواهیم کرد. البته اگر ما هم نباشیم بی تردید این هنر حفظ خواهد شد زیرا موسیقی بخشی از وجود و زندگی مردم ما است، این هنر ریشه در فرهنگ و تاریخ این مرزوبوم، و در هویت ملی ما جای دارد. هیچ هنر مردمی بی بدون صاحب و حامی نمی‌ماند. هر کس باشد، این بار امانت و این گوهر گرانبها را به دوش خواهد گرفت و به نسلهای پس از خود خواهد سپرد. انسان با این هنر انس داشته و به آن نیاز دارد، پس برای بقایش تلاش می کند. انسانهای بزرگی برای حفظ و نشر این هنر، گمنام و بی‌نشان و بدون هیچ چشمداشتی تلاش کردند و عمر شریف و گرانقدر خود را صرف آن ساختند. آنها در فراز و نشیبهای صعب و سخت تاریخ با فقر و قناعت، و تنها بخاطر عشق به این رشته و احساس وظیفه، از پای ننشستند و جان شیرین خود را در کنار این هنر فدا کردند. استاد قنبری پایه‌گذار هر دو مرکز مهم سازسازی در ایران، و سازنده ارزشمندترین سازهای استادان موسیقی جهان بعد از یك عمر تلاش و تقلا، اکنون در منزلی محقر در یك شهرستان کوچك زندگی می کند. هر یك از ویلن های ساختهٔ دست استاد قنبری در خارج از کشور به قیمت بیش از دهها هزار دلار فروخته می‌شود، در حالی که تمام زندگی استاد به اندازه ارزش دلاری یك ساز او قیمت ندارد. البته این مسأله برای استاد قنبری به هیچ روی مهم نیست و او با آن مناعت و قناعت عجیب و استثنایی‌اش اعتنایی به این مسائل ندارد، اما برای کل جامعهٔ هنری این موضوع اهمیت دارد. به هر حال انگیزه‌های معنوی و فرهنگی تنها افراد معدودی را آنهم تا حد معینی به حرکت و فعالیت وامی‌دارد و درنقطه‌ای که مشکلات و مسائل مادی فرد را در تنگنا قرار دهد، طبیعتاً انسان برای بقای خویش ناچار باید میان بعضی ارزشهای معنوی که تازه واجب هم نیستند و به اصطلاح حالت مستحبی دارند، با استمرار زندگی یکی را انتخاب کند. لذا نباید انتظار داشت که یك هنرمند بدون تأمین حداقل معیشت و مایحتاج روزمره و ضروری زندگی و تنها با انگیزه‌های هنری و فرهنگی، کاری را درحد شایسته ودرخور توجه به جامعه ارائه دهد. خلاصه آنکه هنرمندان ما در اکثر رشته‌ها مورد بی‌مهری قرار گرفته‌اند و به نحو شایسته از سوی مسئولین هنری کشور حمایت نمی‌شوند. ریشه‌های اصلی کاستی‌های موجود در زمینه‌های هنری نیز از همین جا ناشی می شود و تا زمانی که این مشکل حل نشود نمی‌توان به تعالی و تکامل هنر در جامعه اندیشید. سخن این نیست که میان هنرمندان و سایر اقشار جامعه تبعیض و تفاوتی باشد، بلکه حق این است که هر کس و هر قشر را متناسب با نقش و جایگاهش قدر نهیم و برایش ارزش قائل شویم.

□ چند درصد از مواد اولیه مربوط به سازهای مختلف در داخل تأمین می شود؟

■ خوشبختانه به دلیل اینکه هنر موسیقی ریشه درتاریخ کشور ما دارد، ساخت سازهای ایرانی و تا حدود زیادی سازهای فرنگی نیازی به مواد خارجی ندارد و مواد لازم در داخل کشور تقریباً فراهم است، تنها مضیقه‌ای که در زمینهٔ ساخت آلات موسیقی وجود دارد، کمبود نیروی متخصص در کارگاههای رسمی ◀

کشور است:

□ آیا زمینه صدور سازهای ایرانی به خارج از کشور وجود دارد؟

■ هنرمندان بسیاری از نقاط جهان با سازهای ما آشنایی کامل دارند و در حال حاضر گرایش قابل اعتنایی به موسیقی و ساز ایرانی در کشورهای مختلف جهان پیدا شده است و به مرور استفاده از سازهای ایرانی در سطحی وسیع جای خود را باز می کند، اما در زمینه صدور ساز ایرانی به خارج هیچ برنامه خاصی وجود ندارد. حتی افراد مختلف نمی‌توانند برای بستگان علاقمند خود در خارج ساز مورد نظر را خریداری کرده و از کشور خارج نمایند. به هر حال زمینهٔ مساعدی برای صدور سازهای ایرانی به خارج از کشور وجود دارد که قاعدتاً باید در این راستا برنامه‌ریزی لازم به عمل آید.

□ گویا با ابتکارات مختلفی که روی سازهای گوناگون صورت گرفته این سازها متکاملتر شده، این ابتکارها روی چه سازهایی و به چه صورتی انجام شده است؟

■ ابتکاراتی روی سنتور از زمان استاد قنبری‌مهر شروع شد، به این صورت که گوشی ها مکانیکی شدند (این امر باعث می شود که همواره کوك سیمها حفظ شده و نیاز به کوك کردن‌های مکرر و مدام نباشد.)

همچنین غلتکهائی روی سنتور سوار شده که هرگاه هنرمند مایل باشد «دستگاه» را عوض کند، می تواند با حرکت دادن این غلتکها و بدون جابجا کردن خرکها، سنتور را به دستگاه مورد نظر خود هدایت نماید. این تغییر علاوه بر اینکه دستیابی به دستگاه مورد نظر را برای نوازنده به راحتی میسر می کند، این کار را دقیقتر از روشهای گذشته مقدور می سازد. این تغییرات که منجر به تکامل قابل توجه سنتور شده از سوی استادان زبده و صاحب‌نام موسیقی امتحان و تأیید هم شده است. یعنی نوازندگان و استادان برجسته نسبت به این تحولات نظر مثبت دارند، اما متأسفانه هنوز از سنتورهای تغییر داده شده، استفادهٔ چندانی نشده و بلاتکلیف مانده اند.

از طرف دیگر روی ضرب نیز کوك گذاشته شده است. این ابتکار جدید به نوازنده کمك می کند تا برای تغییر دادن زیروبم صدای ضرب و همنوا کردن آن با سایر سازهای شرکت کننده در یك ارکستر به جای گرم و سرد کردن آن، از دستگاه کوك استفاده کند و در مواقع لزوم بدون صرف وقت به صدای موردنظر خود دست یابد.

تغییرات زیادی هم روی کمانچه صورت گرفته است. دسته، اندازه‌ها و ضخامت آن تغییر یافته و دستهٔ آن روی کاسه قرار گرفته است، به طوری که بسیاری از مشکلات این ساز مرتفع شده، با این کمانچه به راحتی می‌توان در پوزیسیونهای پائین نواخت.

کلیدهای روی «قانون» نیز تغییر یافته و به صورت کشویی و متحرك درآمده است. نوازه می تواند این کلیدهای متحرك را در نقاط موردنظر خویش قرار داده، ساز خود را به صورتی مناسب و مطلوب کوك کند.

علاوه بر تغییراتی که اشاره رفت، برخی سازهائی که در آثار تاریخی پیدا شده، بازسازی و مورد استفاده قرار گرفته است. این سازها بیشتر خبری یا رزمی بوده که در زمانهای گذشته به صورت یك وسیلهٔ مورد نیاز در جنگها و یا امور اجتماعی و سیاسی مورد استفاده قرار می گرفته است.

□ پیش از این کارگاه سازسازی کنونی جزو واحدهای تابعهٔ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود و در تغییر و تحولات چندی قبل به وزارت فرهنگ و آموزش عالی ملحق شده و در شمار واحدهای سازمان میراث فرهنگی درآمده است. به اعتقاد شما و با توجه به اینکه هنرمندان موسیقی با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ارتباط بیشتری دارند، الحاق این کارگاه به سازمان مذکور کار بجایی بوده است؟

■ خیر! زمانی که کارگاه به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی وابسته بود، ارتباط نوازندگان با ما بیشتر بود و این امر برای هر دو عنصر سازنده و نوازنده بسیار مؤثر و کارآمد بود. در حال حاضر برای رفع حوائج مربوط به سازهای نوازندگان، مراحل پیچیده اداری باید طی شود تا ساز مورد نظر یك استاد یا هنرجو از این کارگاه تأمین شود. از سوی دیگر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به عنوان متولی امور هنری بهتر بر کارگاه سازسازی اشراف داشت. هر چند در حال حاضر نیز سعی می شود که در راستای رسیدگی به کارگاه کوتاهی صورت نگیرد. در عین حال به دلیل سنخیت و همسویی کار، روال گذشته مطلوبتر و مؤثرتر بود.

□ آیا محلی برای نگهداری سازهای قدیمی و عتیقه در کشور وجود دارد؟

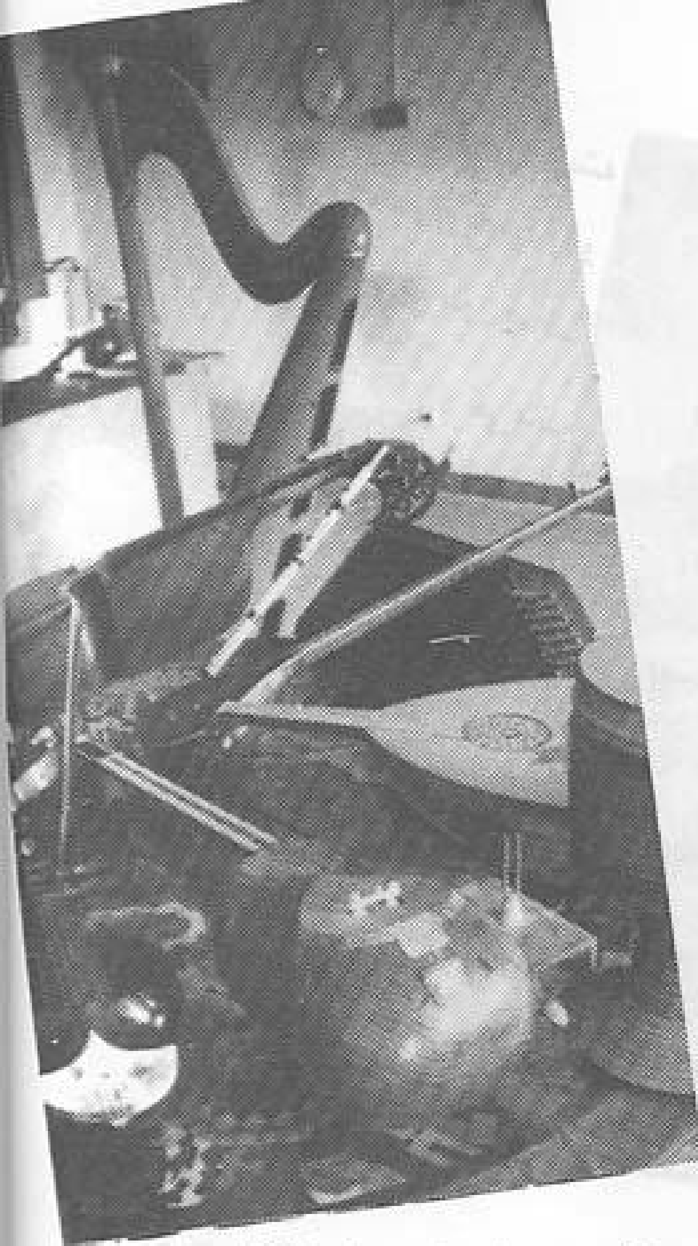
■ در حالی که برخی از ممالک غربی که در واقع موسیقی را قرنها پس از ما شروع کرده اند، موزه‌های غنی و وسیع از سازهای قدیمی دارند، و علاوه بر سازهای خود، انواع سازهای سرزمینهای دیگر را نیز نگهداری می کنند، در کشور ما محلی برای این کار در نظر گرفته نشده است. در برخی از کشورها سازهای مربوط به ۵ یا ۶ قرن پیش حفظ شده، در حالی که در کشور ما، قدیمی‌ترین سازها حداکثر متعلق به دوره قاجار است و اکثر سازهای قدیمی هم در دست مردم می‌چرخد. متأسفانه حتی موزه‌های مردم‌شناسی نیز خالی از ابزار موسیقی این مرزوبوم می‌باشد، در صورتی که این ابزار یکی از عوامل بسیار مفید در مطالعات مردم شناسی است...

□ آقای صالحی لطفاً خودتان را معرفی کنید و اندکی از سوابق کار هنریتان برای ما بگوئید؟

■ بنده بیش از ۲۰ سال است که به ساختن ساز ویلن مشغولم. استاد و مشوق من برای این کار استاد قنبری سازنده معروف ویلن بوده است و تقریباً از اوان تأسیس این کارگاه این پیشه را برگزیده و علیرغم نشیب و فرازهای فراوان و مشکلات زندگی به این کار ادامه داده ام.

□ به اعتقاد شما ساخت ابزار موسیقی با چه موانعی روبرو است؟

■ البته بسیاری از مسائل را آقای امیر عطایی تشریح کردند، ولی در کل می توان گفت که زمینه برای رشد و تعالی این هنر بسیار نامساعد و دشوار است.



آنچه به عنوان حقوق در این کارگاه به ما می‌دهند بخش ناچیزی اززندگی ما را تأمین می کند و برای فعالیتهای خارج از این کارگاه نیز تقریباً در به روی ما بسته شده است، زیرا تأمین لوازم و مواد مورد نیاز ساخت ویلن ـ که بخشی از خارج وارد می شود ـ با مسائل متعددی مواجه است. مسائل مربوط به واردات مواد اولیه و گمرك و ارشاد و وزارت بازرگانی در رابطه بااین کار بسیار بغرنج و پیچیده است و عملاً ما را محدود کرده از هرگونه تلاشی باز می‌دارد.

□ مگر سازهای ایرانی و یا ساخت ایران مجوز خروج از کشور را دارد؟

■ صدور سازها به خارج اصلاً محلی از اعراب نداشته و تقریباً محال است. قبلاً اشاره شد که حتی افراد برای بستگان خود در خارج نیز نمی توانند ساز ببرند یا بفرستند. تنها نوازندگان و استادانی که به خارج سفر می کنند، می‌توانند با مجوز مربوطه ساز خود را از کشور خارج کنند. متأسفانه مسئولین ذیربط حتی از شرکت ما در فستیوالهای جهانی ممانعت می‌کنند. در حالی که اگر زمینه شرکت در این فستیوالها فراهم شود، بی شك ما از مقام و موقعیت مناسبی برخوردار خواهیم شد و از سوی دیگر حضور در این فستیوالها موجبات تکامل این هنر را هم فراهم می آورد.

□ آیا معتقدید که هر نوع ساز ساخت داخل باید مجوز صدور داشته باشد؟

■ باید فقط از خروج سازهای عتیقه و بسیار باارزش (مانند تار استاد یحیی، ویلن استاد قنبری و سنتور استاد ناظمی و...) جلوگیری به عمل آید و در عوض راه برای صدور انواع سازها ـ البته سازهای استاندارد و تأیید شده ـ هموار شود تا در این زمینه منبع درآمد ارزی سالمی هم برای کشور فراهم آید...

چهار نفر بودیم

● ابراهیم حسن بیگی

ما چهار نفر بودیم. من و حسین و صالح، با تو که اولش قرار نبود باشی، اما وقتی چشمهای نافذ و چهرهٔ معصوم خود را به رخ حاج‌احمد کشیدی و کلاش دسته فلزی غنیمتی‌ات را به سینه فشردی، او و ما یقین کردیم که تو هم با ما خواهی آمد؛ و آمدی. وقتی حاج‌احمد خندید و دستی به سرت کشید و «جامانه»(*)ات را توی مشتش مچاله کرد، لبخندی روی لبت نشست و نگاه پیروز و مغرورت را به ما دوختی. نگاهت روی من توقف کرد و من از چشمهایت می‌خواندم که می‌گفتی: «دیدی آمدم کاپوسف!» از اولش می‌دانستم که تو آمدنی هستی. اصلاً بی تو، نه به من، به حسین و صالح هم خوش نمی‌گذشت. ما چهار نفر شده بودیم یك پای ثابت گردان اطلاعات، که به قول صالح پرت شده بودیم این سوی کوههای زمخت زاگرس، در یك پایگاه نظامی فکسنی.

جامانه‌ات را از دست حاج‌احمد گرفتی. تفنگ را بین پاهایت نگهداشتی و آن دستار بلند منگوله‌دار را دور سرت پیچیدی، بعد پیش از ما به راه افتادی و گفتی: «بریم، بچه‌ها.»

حاج‌احمد از پشت، کوله‌پشتی‌ات را گرفت و کشیدت به عقب. کم مانده بود بیفتی زمین. دستهای تنومند حاج‌احمد قامتت را راست کرد و در میان جمع قرارت داد:

ـ کجا؟ بی خداحافظی!

روبوسی و خداحافظی، طبق معمول زیاد طول نکشید. کوله‌پشتی صالح را به دست گرفتم تا او به کمك حسین، بی‌سیمش را به پشتش ببندد. کارها که راست و ریست شد، با صدای صلوات بچه‌ها راه افتادیم. چهار نفر بودیم. در پشت سرمان پایگاهی بود که دو ماه، در آن به سر برده بودیم و خاطرات بد و خوبش را دوست داشتیم و در مقابلمان پشت در پشت کوه بود که در رنگ نارنجی خورشید، می‌رفت تا در سیاهی هولناك همیشگی‌اش به خواب رود...

و حالا ما سه نفر بودیم. من و حسین و تو، و جسم بی جان صالح که به پشت روی تخته سنگ افتاده بود و خون روی لباسهایش لخته شده بود و مثل یك ساعت قبل بوی خون تازه نمی‌داد. چه آرام خوابیده بود. چشمهای سیاهش را بسته بود و مثل همیشه سوسوی ستاره‌ها را تماشا نمی‌کرد و با آن لبخند شیرین اصفهانی‌اش نمی‌گفت: «من عاشق ستاره‌ها هستم.» و ستاره‌ها نیز بی او، در پشت ابرهای سیاه که پهنهٔ آسمان را پوشانده بود، پنهان شده بودند و همهٔ مشکلات ما هم از نبودن ستاره‌ها بود که تنها امید ما برای بازگشت بودند.

تو چه بی‌قرار نشسته بودی. بوتهٔ خاری را که لحظه‌ای پیش از بین دو تخته سنگ چیدی، بین پاهایت گرفته، با قنداق تفنگت، بر آن می‌کوبیدی.

شب از نیمه گذشته بود و ما جان به در برده از یك کمین، در شیار عمیق کوه، و در بین درختان بلوط، نشسته بودیم. شاید اگر ابرها نبودند و یا پیش از طلوع خورشید خود را از سینه آسمان دور می‌کردند، امید نجاتی می‌بود و ما می‌توانستیم کم‌حوصلگی و بدخلقی حسین را پاسخی بدهیم که از ما که «کرد» بودیم انتظار داشت راه عقب‌نشینی و رسیدن به پایگاه را نشانش بدهیم. ما هم مثل او، گرچه اسیر هیبت خوفناك کوه نبودیم، ولی گم کردن راه و درماندگی این لحظه‌ها، به گردن ما بود که «بلدچی» خوبی نبودیم و پیچ و خم کوه را آنچنان که باید نمی‌شناختیم. حسین چشم از صالح برنمی‌داشت. کنارش نشسته بود و با نگاهش او را نوازش می‌داد. از صالح جوانتر بود و تازه کرکهای سیاه مو، روی چانه و گونه‌هایش سبز شده بود. اولین بار در لشگر قدس سنندج دیدیمشان. آنها هم مثل من و تو، دو دوست و یار قدیمی هم بودند. دو همشهری و هم‌محله‌ای که درس و مشق مدرسه را رها کرده، بعد از شش ماهی که به قول خودشان بدون آتش‌بازی در جنوب خواب عملیات را می‌دیدند. به امید شروع عملیات در غرب، به سنندج آمده بودند.

در صف غذا بود که با هم آشنا شدیم، حسین زل زده بود به جامانهٔ روی سر تو و در گوش صالح پچ‌پچ می‌کرد. تو ظرف غذا به دست، از پنجرهٔ سالن به بیرون نگاه می‌کردی و من چشم در چشم و دهان حسین که نوعی شیطنت در آن موج می‌زد. اول فکر کردم که از این نگاه بوی تحقیر به مشام می‌رسد، ولی بعد که در سر یك میز با هم نشستیم و مشغول خوردن غذا شدیم، سر صحبتها باز شد و دوستی‌مان پیوند خورد.

هر دو از نیروهای اطلاعاتی جنگ بودند، مثل من و تو. اول باورش برایمان مشکل بود، کار اطلاعات جنگ از دو جوان دبیرستانی کمی بعید به نظر می‌رسید. ولی بعدها که در پایگاه شهید محمدی، دو چشمه از کارهایشان را دیدیم، تیزهوشی و مهارتشان هر دویمان را به تعجب واداشت. بعد از آن ما چهار نفر همیشه با هم بودیم. مثل حالا که خسته از یك درگیری و فرار از آن مخمصه، نه راه پیش داشتیم و نه راه پس.

می‌توانم حدس بزنم که تو چه احساسی داری. بخصوص که حالا به پا خاسته‌ای و شاخهٔ بلوطی را می‌شکنی، برگهایش را ریزریز کرده بر زمین می‌ریزی. تو داری با خودت کلنجار می‌روی، به خودت توپ و تشر می‌زنی و به دنبال راه نجاتی می‌گردی. ای کاش می‌توانستم چون حسین که قرآن جیبی‌اش را درآورده و سر در آن فرو برده، به خودم آرامش می‌دادم و سعی نمی‌کردم جلو بغض و گریه‌ام را بگیرم. چه قدر دلم می‌خواهد برای صالح گریه کنم. عادت به گریه برای مرد، و یا شهید را چون تو از دست نداده بودم، تو می‌گفتی، بعد از مرگ پدرت که ده ساله بودی، دیگر گریه نکرده‌ای. حتی برای برادر شهیدت که تو را بزرگ کرده بود و عاشقانه دوستش داشتی. شاید برای همین بود که از ما عصبی‌تر بودی و خیلی زود از کوره در می‌رفتی. مثل حالا که حتماً بدت نمی‌آمد ریسك کنی و راهی را در پیش بگیری، یا به نیروهای خودی برسی و یا به نیروهای عراقی و گروهك‌ها که در این حوالی فراوان بودند. دوست داشتی بروی تا از این سکون و سکوت آزاردهنده خلاص شوی. لازم نبود که من بقیه فکرت را بخوانم. چون بعد از اینکه لگدی به هوا پراندی، در کنار جسد صالح زانو زدی و گفتی: «پاشید بریم.»

من انتظار شنیدن این حرف را از تو داشتم. اما حسین چشم از قرآن برداشت و زل زد به تو که آماده بلند شدن بودی. پرسید: «کجا؟» لحظه‌ای سکوت کردی و چشم بر عمق سیاهی دره‌ای که زیر پایمان بود دوختی و گفتی: «اون پایین. حاشیه رودرو می‌گیریم و می‌ریم، بالاخره به یه جایی می‌رسیم.»

گفتم: «ولی این کار ریسکه. با فشنگ کمی که داریم و با وجود صالح...» حرفم را بریدی و گفتی: «هر چه باشه بهتر از این وضعه. اگر همین طور اینجا بمونیم و به امید صبح باشیم، زنده به پایگاه برنمی‌گردیم. روز روشن اگر گیر عراقیها نیفتیم، حتماً اسیر چته‌ها می‌شیم.»

حسین که قرآن را بسته بود، آن را روی سینه صالح گذاشت و گفت: «راست میگه، همینجور اینجا موندن مشکلی رو حل نمی‌کنه.»





ظاهراً تو و حسین راست می‌گفتید. حاشیهٔ رودخانه، در پایین دره، هم پردرخت بود و هم صدای آب می‌توانست، صدای پاهایمان را بپوشاند.

□□□

حسین مثل من و تو عادت به کوه نداشت، گرچه اصرار زیادی کرد و جسد صالح را به دوش کشید، ولی پایین آمدن از شیب تند کوه برایش مشکل بود. بار آخری که کم بود سقوط کند، جلویش را گرفتی. تقریباً به زور، صالح را از پشتش برداشتی و روی دو دست، به سینه‌ات فشردی و به راه افتادی. صالح لاغر بود و کشیده؛ صورت استخوانی و چشمهای درشتی داشت. سر و پاهایش از دستهای تو رو به زمین آویزان بود. تو صالح را تا رسیدن به رودخانه در آغوش گرفتی و در مقابل اصرار من و حسین که سعی می‌کردیم او را از تو بگیریم، قدم تند کردی و از ما جلو زدی. صورتت خیس عرق شده بود و از خشم دندانهایت روی هم قفل شده بود. بارها گفته بودی که: «من هر وقت عصبی بشوم، می‌توانم بجنگم» مثل حالا که عصبی بودی و کم‌حوصله؛ و این عصبانیت به تو نیرو و قدرت می‌داد و خستگی را بر تو هموار می‌کرد.

رودخانه عمق چندانی نداشت، این را از حرکت و صدای آب، می‌شد تشخیص داد. لحظه‌ای ایستادیم و چشم به سیاهی اطراف دوختیم. دورتادور ما کوه بود و قلل مرتفعش سینهٔ آسمان را شکافته بود. آسمان هنوز ابری بود و اگر نبود، این ابرها، ستاره‌ها جهت را به ما نشان می‌دادند. آنها بارها راهنمای ما شده بودند و تو در تشخیص مسیر از روی ستاره مهارت زیادی داشتی.

هر سه به هم نگاه کردیم. نگاههایی پرسشگر: از کدام سو. بالا یا پایین؟ و تو ناگهان صالح را در آغوش من رها کردی و به طرف رود رفتی و زانو زدی. سپس برخاستی و به طرفمان آمدی. من و حسین هاج و واج نگاهت کردیم. دست چپت را در مسیر رود گرفتی و گفتی: «مسیر رود به این سمته.»

ـ خوب، منظور؟

این را حسین از تو پرسید. و تو گفتی: «اینجا مسیر رودها همه به سمت عراقه. معنی‌اش اینه که ما باید به سمت بالا بریم.» و رفتیم. آهسته و با احتیاط. تو جلوتر از ما بودی. اسلحه‌ات را به سینه‌ات چسبانده‌ی و با قدمهایی کشیده به راه افتادی. من و حسین به دنبالت. درست مثل سه شب گذشته که تو از من و حسین و صالح جلو زدی. من و تو دوش به دوش صالح و حسین پشت سرمان. تو مرتب به اطرافت نگاه می‌کردی. ترس تو بیشتر از به کمین افتادن بود. طوری راه می‌رفتی که انگار داشتی هوا را بو می‌کشیدی. قبلاً گفته بودی که من بوی «چته»ها را می‌فهمم. و در مقابل سئوال بچه‌ها گفته بودی که آنها بوی مردار می‌دهند.

صالح گوشی بی‌سیم را به دست گرفته بود و قدم به قدم با من می‌آمد. بعد از مدتی سر صحبت ما باز شد. گفت: «لطف جنگیدن تو کردستان در اینه که دشمن همه جا هست، حتی پشت سرت، و این، جنگیدن رو شیرین‌تر می‌کنه.»

گفتم: «اتفاقاً این از بدی جنگ در کردستانه. جبهه اصلاً مشخص نیست کجاست. جنگی که خط مقدم نداشته باشه، جنگ نیست.»

صالح آهی کشید و سر به آسمان گرفت و گفت: «خدا این جور جنگیدن رو بیشتر دوست داره. به این میگن جنگ پارتیزانی!»

و تو همانطور که می‌رفتی سرت را برگرداندی و گفتی: «هیس. حرف نزنین.» و ما سکوت کردیم. تا لحظه‌ای که این سکوت را صدای تیراندازی از دل شب، شکست.

صالح آهی کشید و بر زمین افتاد و به خودش پیچید. گلوله‌ای زوزه‌کشان از کنار گوشمان گذشت. بلافاصله از هم فاصله گرفتیم و روی زمین دراز کشیدیم. گلوله‌هایی که بر زمین می‌خوردند و کمانه می‌کردند، مجال حرکت را از ما گرفته بود. اولین تیراندازی از طرف ما را تو انجام دادی. مسیر گلوله‌ها را تشخیص داده بودی و به سمتی که آتش از دهانهٔ تفنگها زبانه می‌کشید، شلیک کردی. بعد من و حسین هم شلیک کردیم. با کم شدن شدت آتش آنها، ما به فکر فرار از این مهلکه افتادیم، مجالی بود تا به خود بیاییم.

صدای نالهٔ صالح که به خودش می‌پیچید مرا به خود آورد. سینه‌خیز به طرفش رفتم. با دو دست شکمش را چسبیده بود. لباس و دستهایش خونی بود. در آن لحظه گیج بودم و کاری از دستم ساخته نبود. حسین خودش را به ما رساند و صالح را در آغوش کشید. صدای تو ما را به خود آورد: «ببریدش اون پایین» و با دست به گودال پشت تخته‌سنگی اشاره کردی. بعد غلتی زدی و خودت را از ما دور کردی، این بار رگبار گلوله‌های تو بود که خط آتش را برای ما ساخته بود و من و حسین، صالح را روی زمین کشیدیم و به پشت تخته سنگ غلتیدیم. شیب تندی بود و هر سه نفرمان را به تخته‌سنگی کوبید. به طوری که صدای «آخ» حسین که سرش به سنگ خورده بود، بلند شد. حسین، تفنگ را رها کرد و پشت سرش را چسبیده، بعد دستهای خونی‌اش را جلوی صورتش گرفت. تفنگش را به دستش دادم و زیر بازوی صالح را گرفتم و با اشاره سر به او فهماندم که پاهای او را بگیرد. گلوله‌ها در اطرافمان به سنگ می‌خورد. کم‌کم وارد محوطه پردرختی شدیم. از لابلای درختهای سنجد و بلوط گذشتیم. صدای تیراندازی کاملاً قطع نشده بود و گاه‌گاه صدای تک‌تیری به گوش می‌رسید. از صدای تیر می‌شد فهمید که از آنها فاصله گرفته‌ایم.

سنگینی بدن صالح روی دستهای من بود. درست مثل حالا که صالح را به سینه‌ام چسبانده بودم، و با هر قدمی که برمی‌داشتم سرش تاب می‌خورد لبهایش از هم باز می‌شد.

همین طور محو صورت او بودم که صدایی هر سه ما را از حرکت بازداشت. تو که از ما جلوتر بودی، خودت را به ما رساندی و به همراه حسین آماده شلیک، تفنگهایتان را به جلو نشانه رفتید. صدایی از دل تاریکی گفت: «بایستید. حرکت نکنید.» و صدای دیگری از پشت همان جمله را تکرار کرد.

فرصت حرکت و مقاومت هم نبود. پیدا بود که در محاصره هستیم. لوله تفنگ را به طرف صدایی که فرمان ایست داده بود، گرفتی. انتظارمان چندان طول نکشید. دو نفر از پشت و روبرویمان، از دل تاریکی بیرون آمدند. هر دو مسلح بودند و لباس کردی به تن داشتند. درست مثل من و تو که پیشمرگ کرد بودیم و همیشه لباس محلی به تن داشتیم. آنها جلوتر آمدند. تو آماده شلیک بودی و من خدا خدا می‌کردم که شلیک نکنی، نمی‌دانم چگونه به خودت مسلط شدی و قدمی

به سوی آنها رفتی. حسین خودش را جلو من قرار داد، در حالی که لولهٔ تفنگش را به طرف آنها ـ که حالا در کنار هم ایستاده بودند ـ نشانه رفته بود. تو به زبان کردی، با آنها مشغول صحبت شدی. بعد که برگشتی و نگاهی به ما انداختی حسین قدمی جلو رفت و پرسید:

«خودی هستن؟» و آنها گفتند که خودی هستند. گفتند که پایگاهشان کمی دورتر از اینجاست. قرار براین شد که به یکی از آبادیهایی که کمی بالاتر بود برویم و قاطری کرایه کنیم و صالح را بر روی آن بگذاریم. در مدتی که تو با آنها در حال صحبت و خوش و بش بودی من نتیجه صحبت‌هایت را برای حسین ترجمه می‌کردم و او صالح را از آغوش من گرفت و بر پشت خود گذاشت. به اتفاق آن دو نفر به طرف آبادی به راه افتادیم.

□□□

تو با آن دو جلوتر از ما می‌رفتی و من و حسین در پشت سرتان، به همراه قاطری که جسد صالح را بر روی آن بسته بودیم، تخته سنگی را پشت سر می‌گذاشتیم و از شیار کوه به سختی بالا می‌رفتیم. با اینکه هوا تاریك بود و ابری، اما رنگ نارنجی صبح، از جایی که ابرها قلل کوه را قطع می‌کردند، خودش را نشان می‌داد، و ما با پشت‌سر گذاشتن شبی سخت می‌رفتیم تا در پایگاهی که آن سوی کوه در انتظارمان بود، ساعتی استراحت کنیم و خبر شکست عملیات اطلاعاتی‌مان را به گوش حاج احمد برسانیم که حتماً دلواپس ما بود و پای بی‌سیم خواب آلوده، انتظار می‌کشید.

حسین ساکت بود و حرفی نمی‌زد. چشم از جسد صالح برنمی‌داشت و من در این فکر بودم که ما نیز باید به همراه حسین به اصفهان برویم و در تشییع جنازهٔ صالح شرکت کنیم. صالحی که این چنین غریب و تنها، در آغوش ما دست به دست شده بود، تا چند روز دیگر بدنش روی دستهای مردان زیادی موج می‌گرفت و بعد برای همیشه ما را ترك می‌کرد. چقدر در مدت این دو ماه، به هم انس گرفته بودیم. آن شب‌های دور هم نشستن و حرف زدن و خندیدن و شوخی کردن، لحظه‌ای از مقابل چشمهایم دور نمی‌شد. به خصوص وقتی حسین را می‌دیدم و آن غم تنهایی را در چهره‌اش می‌خواندم، دلم بیشتر می‌سوخت. حالا نمی‌دانم برای صالح باید دل بسوزانم و یا برای خودم و یا تو. شاید بیشتر برای تو که مثل ما مجرد نبودی و زن و پسر پنج ساله‌ات «فواد» را داشتی که چشم انتظارت بودند. بار آخری که از مرخصی دوروزه برگشتیم، فواد از آغوشت بیرون نمی‌آمد. وقتی هم همسرت او را به زور از تو جدا کرد، صدای گریه‌اش گوشهایمان را پر کرد. و آن صدای گریه انگار که هنوز هم ادامه دارد و در کوههای سر به فلك کشیده، طنین انداز است. آن روز من با خودم فکر کردم شاید اگر من پسری مثل فواد داشتم هرگز او را ترك نمی‌کردم. مثل خیلیها که در گوشهٔ خانه‌هایشان خزیده بودند و با زن و بچه‌هایشان زندگی آرام و بی‌دغدغه‌ای داشتند. نه غم نان داشتند و نه غم جنگ در دلهایشان لانه کرده بود. و تو چه شجاع بودی که فواد را با آن چشمهای کوچك اشك‌آلود ترك کردی و آمدی. و زنت را که نگاه محبت‌آمیزش را از شرم حضور من از تو می‌دزدید.

حالا خسته از یك شب بی‌خوابی و فکر و خیال، می‌رفتیم تا به پایگاه برسیم. ای کاش قلم پایمان می‌شکست و هرگز به پایگاه نمی‌رسیدیم. ولی قلم پایمان سالم بود و به پایگاه رسیدیم. در واقع به دامی افتادیم که گریز از آن غیرممکن بود. سرباز عراقی که ایست داده بود تفنگ آن دو نفر پشت گردنمان بود. پشت گردن من و تو که غافلگیر شده بودیم و قدرت هیچ گونه عکس‌العملی را نداشتیم. حسین هم که تا آمد به خودش بجنبد، لگدی به پهلویش خورد و نقش زمین شد و اسلحه‌اش به دست یکی از آن دو افتاد.

آنها جواب عراقی‌ها را به عربی دادند. فشار لولهٔ اسلحه‌شان و تهدیدهایی که کردند باعث نشد تا ما اسلحه‌مان را به آنها بدهیم و یا روی زمین پرت کنیم. شاید فکر می‌کردیم که امیدی به زنده ماندن و مبارزه کردن هست. چه کار باید می‌کردیم؟ برگشتن ناگهانی و درگیر شدن با آن دو غول بی‌شاخ و دمی که تا چند لحظه پیش دوستشان داشتیم و پیشمرگ مسلمان کردشان می‌دانستیم.

نگاهی از پهلو به تو انداختم. رنگ چهره‌ات سرخ شده بود و مثل وقتی که حسابی از کوره در می‌رفتی رگ شقیقه‌ات می‌زد. عراقیها چهار نفری بودند که به طرفمان می‌آمدند. خدایا چه کار می‌توانستیم بکنیم. انگار میخ شده بودیم روی زمین و از جایمان جُم نمی‌خوردیم. حسین از درد به خودش می‌پیچید. اسلحه توی دستمان عرق کرده، سنگین شده بود. هنوز تفنگهایمان توی دستهایمان بود و من و شاید تو هم، در فکر یافتن راه گریز. ولی فرار بدون حسین و نعش صالح کار درستی نبود. تنها راه، اسارت بود. اما تو تحمل این اسارت را نداشتی. برای همین بود که ناگهان جستی زدی و به عقب برگشتی. چنان سریع که گلوله از بیخ گلویت گذشت و کنار عراقی‌هایی که می‌آمدند به تخته‌سنگی خورد و کمانه کرد. من گیج شده بودم و کاری نمی‌کردم. این تو بودی که چرخیدی و شلیك کردی و گلوله‌ات شکم پشت سری‌ات را پاره کرد. ناگهان گلویم زیر تیغ چاقوی آن دیگری قرار گرفت و هرگونه حرکت را از من سلب کرد. کاری هم از دست تو ساخته نبود. تنها راه چاره را در این دیدی که به طرف عراقیها شلیك کنی و کردی. تفنگ روی رگبار بود و می‌غرید. عراقیها هم بیکار ننشستند. یکی‌شان که تیر خورد و افتاد بقیه روی زمین دراز کشیدند و ما را بستند به رگبار؛ و شاید هم فقط تنها تو را که حالا گلوله‌ها بدنت را سوراخ سوراخ کرده بود و جلوی پایمان به زمین افتاده بودی. حسین که از درد شکم به خود می‌پیچید، خودش را به تو رساند و کنار جسدت زانو زد. این بار بوی خون تازه، از بدن تو برخاسته بود و با بوی درختهای سنجد در می‌آمیخت.

حالا ما دو نفر بودیم و هر دو اسیر. من و حسین که دستهایش به خون سینه تو آغشته بودند. خورشید از پشت سرمان ابرها را کنار زده بود و خودش را از قله کوه بالا می‌کشید و من صدای گریه پسرت فواد را می‌شنیدم که از عمق دره به گوش می‌رسید و بر تارك وجود تو می‌نشست.

تیرماه ۶۹

□ پانویس:

* جامانه = دستار کردی.



اسپانیای به خون خفته

● نوشتهٔ: آنتوان دو سنت اگزوپری

● ترجمهٔ: سیروس سعیدی

توضیح مترجم

□ در سال ۱۹۳۷ آنتوان دوسنت اگزوپری (۱۹۴۴-۱۹۰۰) برای تهیهٔ گزارش از جنگ داخلی اسپانیا به آن کشور رفت. مقالهٔ حاضر یکی از گزارشهایی است که او از اسپانیا برای مجلهٔ پاری‌سوار فرستاده بود.

پس از بازگشت از جبهه، دوستان اجازه دادند تا آنان را در سفرهای اسرارآمیزشان همراهی کنم. اکنون در دل کوهستان، در دهکده‌ای هستیم که آرامش و وحشت به یك اندازه برآن حکمفرماست.

«درست است، هفده نفر را تیرباران کرده‌ایم...» هفده «فاشیست» را تیرباران کرده‌اند. خادم کلیسا، کشیش ده همراه با مستخدمه‌اش و چهارده نفر از اعیان محل. در این دنیا همه چیز نسبی است: وقتی آنان در روزنامه‌های خود وصف ارباب بزرگ، بازیل زاخارف، رامی خوانند، آن را به زبان خود تعبیر کرده و چهرهٔ باغدار یا داروساز ده را در آن باز می‌یابند. و هنگامی که داروساز تیرباران می‌شود، این در واقع زاخارف است که تا حدی در وجود او می‌میرد. خود داروساز تنها کسی است که از این ماجرا سر در نمی‌آورد.

حالا دیگر همه خودی‌اند و آرامش حکمفرماست.

آرامشی نسبی. البته هنوز یك نفر هست که وجدانها را معذب می‌کند. او را که مهربان، خندان و شیفتهٔ زیستن بود، لحظاتی پیش در قهوه‌خانهٔ دهکده دیدم. به آنجا می‌آمد تا به ما بقبولاند که علی‌رغم چند هکتار موستان خود، یك انسان است و مثل سایر همنوعانش بیمار می‌شود، صورتش را با دستمال خشك می‌کند و یا اینکه بیلیارد بازی می‌کند. راستی کسی را که بیلیارد بازی می‌کند می‌توان تیرباران کرد؟ گرچه او، با آن دستهای زمخت و لرزان، بازیکن خوبی نبود:

هیجان زده بود، هنوز نمی‌دانست که فاشیست است یا نه. و من به یاد آن میمونهای بیچاره‌ای افتادم که در برابر ماربوآ می‌رقصند تا ترحم او را جلب کنند.

به هرحال، کاری از دست ما ساخته نبود. در این لحظه، در یك کمیتهٔ انقلاب روی میزی نشسته‌ایم و می‌خواهیم مسألهٔ دیگری را مطرح کنیم. در حینی که پِین اوراق هویت کثیفی را از جیب خود بیرون می‌آورد، به این تروریستها نگاه می‌کنم. تناقضی عجیب! دهقانان نیکدلی را می‌بینم که چشمانی روشن دارند. بعداً همه جا با همین چهره‌های دقیق مواجه خواهیم شد.

با آنکه بیگانگانی معمولی هستیم، همه جا با همین نزاکت توأم با وقار با ما رفتار می‌کنند. پین می‌گوید:

«بله... همین یکی است، اسمش لاپورت است. می‌شناسیدش؟»

اعضای کمیته مدرك را دست به دست می‌گردانند و سرتکان می‌دهند:

«لاپورت... لاپورت...»

می‌خواهم نکته‌ای را برای آنان توضیح دهم ولی پین مرا به سکوت وامی‌دارد:

«چیزی نمی‌گویند ولی از موضوع خبر دارند...»

پین معرفی نامه‌های خود را با بی‌خیالی روی میز ردیف می‌کند:

«من یك سوسیالیست فرانسوی هستم. این هم کارت عضویت من در حزب است...»

کارت دست به دست می‌گردد.

رئیس کمیته نگاهمان می‌کند:

«لاپورت... گمان نمی‌کنم...»

ـ حتماً پیش شماست. یك روحانی فرانسوی است که یقیناً به لباس مبدل درآمده... و شما دیروز او را در جنگل دستگیر کرده‌اید...

کنسولگری ما او را می‌خواهد...

روی میز جا به جا می‌شوم. چه جلسهٔ عجیبی! در این دهکدهٔ کوهستانی دور دست که تا صد کیلومتری آن یك فرانسوی به چشم نمی‌خورد، ما به معنای دقیق



کلمه در کام گرگ فرورفته ایم و از یك کمیتهٔ انقلاب که حتی کلفت کشیشها را نیز تیرباران می کند، خواهش می کنیم که یك روحانی را صحیح و سالم به ما برگرداند.

با این وجود، خود را در امان می بینم. محبت آنان از روی خدعه نیست. وانگهی چه دلیلی دارد که با ما خدعه کنند؟ آیا ما که هیچ چیز در اینجا حافظمان نیست، بیش از این روحانی اسیر برای آنان ارزش داریم؟ پپن آرنجش را آهسته به پهلویم می زند:

«فکر می کنم که کار از کار گذشته...» رئیس کمیته سرانجام سرفه کرده و می گوید: «امروز صبح، جسدی را روی جاده، در مدخل دهکده، پیدا کردیم... قاعدتاً هنوز باید همانجا باشد...» وظاهراً چند نفر را فرستاد تا مدارك او را وارسی کنند.

پپن آرام به من گفت:

«قبلاً تیربارانش کرده اند. حیف شد. اگر زنده بود، حتماً او را در اختیار ما می گذاشتند: آدمهای خوبی هستند...»

این «آدمهای خوب» عجیب را رو در رو نگاه می کنم. و در واقع هیچ چیز نگران کننده ای در آنها نمی یابم. جای نگرانی وجود ندارد که این چهره ها مثل دیوار صاف و نفوذ ناپذیر شوند.

چهره های بی حالتی که گرد ملالی مبهم برآنها نشسته باشد. [ملال!] این حالت هولناك. به این می اندیشم که چه چیز موجب می شود که ما، با مأموریتی چنین نامعهود، درنظر آنان مشکوك جلوه نکنیم. اینان میان ما و آن «فاشیست» قهوه خانهٔ مجاور، همان مردی که در برابر این قضاتی که دشمنان بیرحم اویند به رقص مرگ مشغول است، چه تفاوتی قائلند؟ فکری عجیب به ذهنم خطور می کند، چیزی که غریزه ام با تمام وجود به آن گواهی می دهد: اگریکی از این افراد دهن دره کند هراسان خواهم شد و احساس خواهم کرد که رابطهٔ انسانی میان ما گسیخته است...

* *

*

دوباره به راه می افتیم؛ از پپن می پرسم: «این سومین دهکده ای است که برای این منظور به آن آمده ایم و من هنوز سر درنیاورده ام که این کار خطرناك است یا نه...»

پپن می خندد. خود او هم چیزی نمی داند. با این وجود، جان دهها نفر را نجات داده است. می گوید:

«ولی دیروز لحظات دشواری گذشت. یك روحانی را درست پای چوبهٔ دار از چنگشان بیرون کشیدم. بوی خون به مشامشان خورده بود... نق زدند.»

پایان ماجرا را می دانم. پپن، این سوسیالیست ضد مذهبی مشهور که جانش را برای نجات یك روحانی مسیحی به خطر انداخته بود، پس از آن که سوار اتومبیل می شوند، به طرف او بر می گردد و زیباترین کلام کفرآمیزی را که در چنته دارد نثارش می کند:

«لامصب!»

پپن پیروز شده بود.

ولی مرد روحانی حرفهای او رانمی شنید و در حالی که از شادی می گریست، او را در آغوش گرفته بود...

در دهکده ای دیگر، مردی را به ما تحویل دادند. چهار شبه نظامی او را در اختفای کامل از سیاهچال بیرون آوردند. این یك نیز روحانی بود. مردی سرزنده با چشمانی پرفروغ. نامش را فراموش کرده ام. به لباس دهقانان درآمده بود و چوبدستی دراز گره داری به دست داشت که روی آن شیارهای موازی چندی رسم شده بود.

«حساب روزها را نگه می داشتم...

سه هفتهٔ تمام در جنگل... مدت کمی نیست...

دیگر قارچی برای خوردن پیدا نمی شد. بالاخره نزدیك یك دهکده دستگیر شدم...»

دهداری که زندگی اورا به ما ارزانی داشته با تبختر می گوید:

«خیلی به طرف او شلیك کردیم، فکر می کردیم که کشته شده...»

سپس از ناشیگری خود پوزش می خواهد:

«آخر هوا تاریك بود...»

مرد روحانی می خندد:

«ولی من اصلا نترسیدم...»

وقتی می خواهیم از آنجا برویم بارها با این تروریستهای معروف دست می دهیم. همه خصوصاً با مردی که جان در برده دست می دهند. به او تبریك می گویند که زنده مانده است. و مرد روحانی نیز با شادمانی بی ریای خود به همهٔ این تهنیتها پاسخ می گوید.

ولی من می خواهم انسانهای دیگر را درك کنم. فهرست اسامی را نگاه می کنیم. گزارش داده اند که در استیژ جان مردی در خطر است.

به خانهٔ او می رویم. وارد منزلی می شویم که به آسیا شباهت دارد. مردی لاغراندام در به رویمان می گشاید.

«جان شما ظاهراً در خطر است. ما شما را به بارسلون می بریم وبه کشتی دوکن سوار می کنیم.»

مرد جوان مدتی طولانی به فکر فرو می رود:

«تقصیر خواهرم است...»

ـ «چه گفتید؟»

ـ «خواهرم در بارسلون زندگی می کند. او هیچ وقت شهریهٔ بچه را نمی دهد و من باید...»

ـ «این مسأله به ما مربوط نیست... جانتان در خطر است یا نه؟»

«نمی دانم... خواهرم...»

ـ «دلتان می خواهد از اینجا فرار کنید؟

بله یا خیر؟»

«نمی دانم، نظر شما چیست؟

در بارسلون، خواهرم...»

در دل انقلاب نیز این مرد همچنان به اختلافات خانوادگی خود می اندیشد. در اینجا خواهد ماند تا آن خواهر مرموز را اذیت کند.

«هرطور که میل شماست...»

خانهٔ او را ترك می کنیم.

* *

*

اتومبیل از حرکت باز می ایستد، پیاده می شویم. صدای رگبار شدید گلوله در فضا می پیچد. جاده بر بیشهٔ کوچکی مشرف است که در پانصدمتری آن دودکشهای یك کارخانه قرار دارد. شبه نظامیان به نوبهٔ خود توقف کرده، تفنگهایشان را پر می کنند و از ما می پرسند:

«چه خبر شده؟»

موقعیت را مشخص می کنند و دودکشها را به ما نشان می دهند:

«صدا از طرف آن کارخانه آمد...»

گلوله باران تمام شده و دوباره آرامش برقرار گردیده است. دود آهسته از دودکشها متصاعد می شود. باد علفها را تکان می دهد. هیچ چیز تغییر نکرده...

چیزی دستگیرمان نمی شود.

با این وجود، کسی دراین بیشه جان باخته است. سکوتی که در گرفته گویاتر از صفیر گلوله هاست: اگر صدای آنها به گوش نمی رسد از آن روست که دیگر دلیلی برای شلیك وجود ندارد.

مردی وشاید هم خانواده ای از این جهان رخت سفر بربسته و زمین خونش را اکنون نوشیده است. ولی این نسیم شامگاهان... این گیاهان... این دود رقیق... در پیرامون جان باختگان، همه چیز به زندگی عادی خود ادامه می دهد.

مرگ را فی نفسه فجیع نمی دانم. این گیاهان پرطراوت مرا به یاد دهکده ای در پرووانس می اندازند که در گذشته آن را از دور دیده بودم. خانه های ده تنگ یکدیگر، در پیرامون کلیسا، بنا شده و منظرهٔ آن را در شامگاه متمایز می ساختند. وقتی ناقوس مردگان به صدا درآمد، در علفزار نشسته بودم و از آرامش آن لذت می بردم.

بانگ ناقوس به مردم خبر می داد که فردا پیرزنی با پیکری کاملا پژمرده و سخت، پس از سالها کار و کوشش، به خاك سپرده خواهد شد. در آن هنگام، موسیقی آرامی که از خلال باد به گوش می رسید، درنظرم نه از نومیدی بلکه از نوعی شادی مرموز وملایم آکنده بود.

این ناقوس که مرگ و غسل تعمید را با نوایی یکسان گرامی می داشت، منادی گذر از نسلی به نسل دیگر بود. سرگذشت نوع بشر را حکایت می کرد و در کنار مرگ، زندگی را گرامی می داشت.

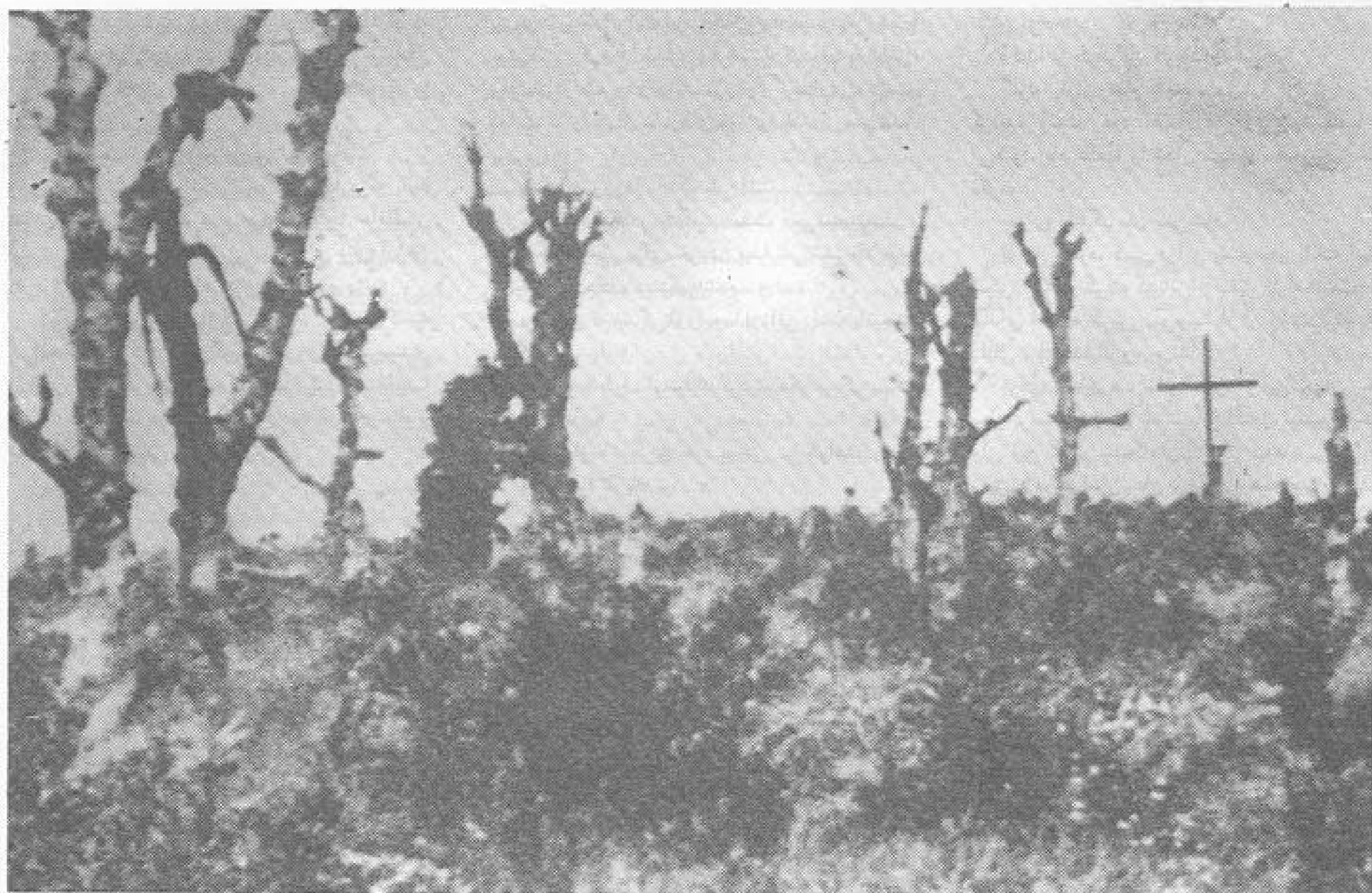
از شنیدن بانگ آن که وصلت خاك با آن پیرزن بینوا را خبر می داد، لذتی عظیم احساس می کردم. فردا پیرزن، برای نخستین بار، در تن پوش شاهانه ای می خفت که از گلها و زنجره های نغمه سرا تنیده شده بود.

مردم تعریف می کنند که دختری را با برادرانش کشته اند ولی به این شایعات نمی توان اعتماد کرد.

چه سادگی بیرحمانه ای! صفیر نارسای گلوله هایی که در اعماق این سبزه زار شلیك شد، این شکار زودگذر، آرامش ما را به هم نمی زند. از بانگ این ناقوس غیرمذهبی که از میان شاخ و برگ درختان برخاست احساس بیقراری و ندامت نمی کنیم...

حوادث بشری بی تردید دو چهره دارند. یك چهرهٔ فجیع ویك چهرهٔ بی اعتنا. برحسب اینکه حادثه در ارتباط با فرد سنجیده شود یا در ارتباط با نوع بشر، همه چیز فرق می کند. نوع بشر، در جریان مهاجرتها و حرکتهای جبری خود، مردگانش را به دست فراموشی می سپارد.

و این شاید دلیل وقار چهره های این دهقانان باشد، دهقانانی که آشکارا تمایلی به بیرحمی ندارند ولی با این وجود، لحظاتی بعد، پس از کشتن صید، به سوی ما خواهند آمد، خوشنود از اجرای عدالت خود و بی اعتنا نسبت به آن دختر جوان که در حین فرار در چنگال مرگ گرفتار آمده و اکنون با دهانی غرق در ◀



خون، در بیشه‌زار به زمین افتاده است.

* * *

در اینجا تناقضی وجود دارد که نمی‌توانم آن را از میان بردارم زیرا عظمت آدمی صرفاً زادهٔ تقدیر نوع بشر نیست: هر انسانی یك جهان صغیر است.

وقتی معدنی فرو می‌ریزد ویك معدنچی در آن گرفتار می‌شود، زندگی مردم شهر به حال تعلیق درمی‌آید. هنگامی که امدادگران با کلنگهای خود امعاء و احشای زمین را می‌کاوند، رفقا، بچه‌ها و زنها همه مضطرب در محل حادثه می‌مانند.

آیا فقط پای نجات یك نفر درمیان است؟

آیا فقط یکی از ابنای بشر را می‌خواهند برهانند، همان گونه که ممکن است اسب گرفتاری را پس از محاسبهٔ خدماتی که در آینده خواهد کرد، برهانند؟ در عملیات نجات شاید ده نفر از رفقا جان خود را از دست بدهند و این ظاهراً هیچ مقرون به صرفه نیست... ولی در اینجا مسأله نجات موریانه‌ای از موریانه‌های لانه نیست، نجات یك وجدان مطرح است، نجات جهان صغیری که اهمیتی بی‌حد و حصر دارد.

دراین معدنچی عامی که در میان الوارها گرفتار آمده، دنیایی نهفته است. پدری، مادری، دوستانی، خانه‌ای، سوپ گرم شب، سرودهای روزهای جشن و شادمانی، محبتها و خشمها و حتی شاید یك خیزش اجتماعی، یك شور مردم دوستی، چگونه می‌توان اهمیت آدمی را سنجید؟ یکی از نیاکان همین شخص روزی تصویر یك گوزن قطبی را بر دیوارهٔ غاری ترسیم کرده و این عمل او هنوز، پس از گذشت دوبست هزار سال، نمایان است. ما را به وجد می‌آورد و در وجودمان تداوم می‌یابد. عمل آدمی به چشمه‌ای جاودانی شباهت دارد.

حتی به قیمت نابودی خود نیز، این معدنچی را که به رغم تنهایی، ارزشی عام دارد، ازچاه معدن بیرون خواهیم کشید. اما امروز عصر، پس از بازگشت از بارسلون، از پنجرهٔ اتاق دوستم به صومعهٔ کوچکی نگاه می‌کنم که آن را چپاول کرده‌اند. سقف فروریخته و دیوارها شکافهای عمیق برداشته‌اند. نگاه انسان کوچکترین رازها را می‌جوید.

بی اختیار لانه‌های موریانه‌هایی را به یاد می‌آورم که در پاراگوئه آنها را به یك ضربهٔ کلنگ می‌شکافتم تا به رازشان پی ببرم. و این معبد کوچك، درنظر فاتحانی که آن را ویران ساخته‌اند، بی تردید لانهٔ موریانه‌ای بیش نبوده است. راهبه‌های جوانی که ناگهان سربازی با لگد آنان را بیرون رانده، [لابد] ازهر سو گریخته‌اند و مردم فاجعه را درنیافته‌اند.

ولی ما موریانه نیستیم. انسانیم و قانون کمیت یا مکان درمورد ما صدق نمی‌کند. آن فیزیکدان پیش‌کسوت، در آن اتاق زیر شیروانی، به اندازهٔ تمام شهر اهمیت دارد. آن مرد مبتلا به سرطان که در دل شب خواب از چشمانش پریده، کانونی از رنج بشری است. وقتی پای انسانها در میان است، مرا با این محاسبات نفرت‌انگیز کاری نیست. اگر کسی به من بگوید: «این دوازده قربانی در مقایسه با مردم چه اهمیتی دارد؟ این چند معبد سوخته در برابر شهری که همچنان به زندگی خود ادامه می‌دهد، چه ارزشی دارد؟... چه کسی می‌گوید که بر بارسلون وحشت حکمفرماست؟» به او خواهم گفت که این مقیاسها را مردود می‌دانم. قلمرو انسانیت را نمی‌توان اندازه گرفت.

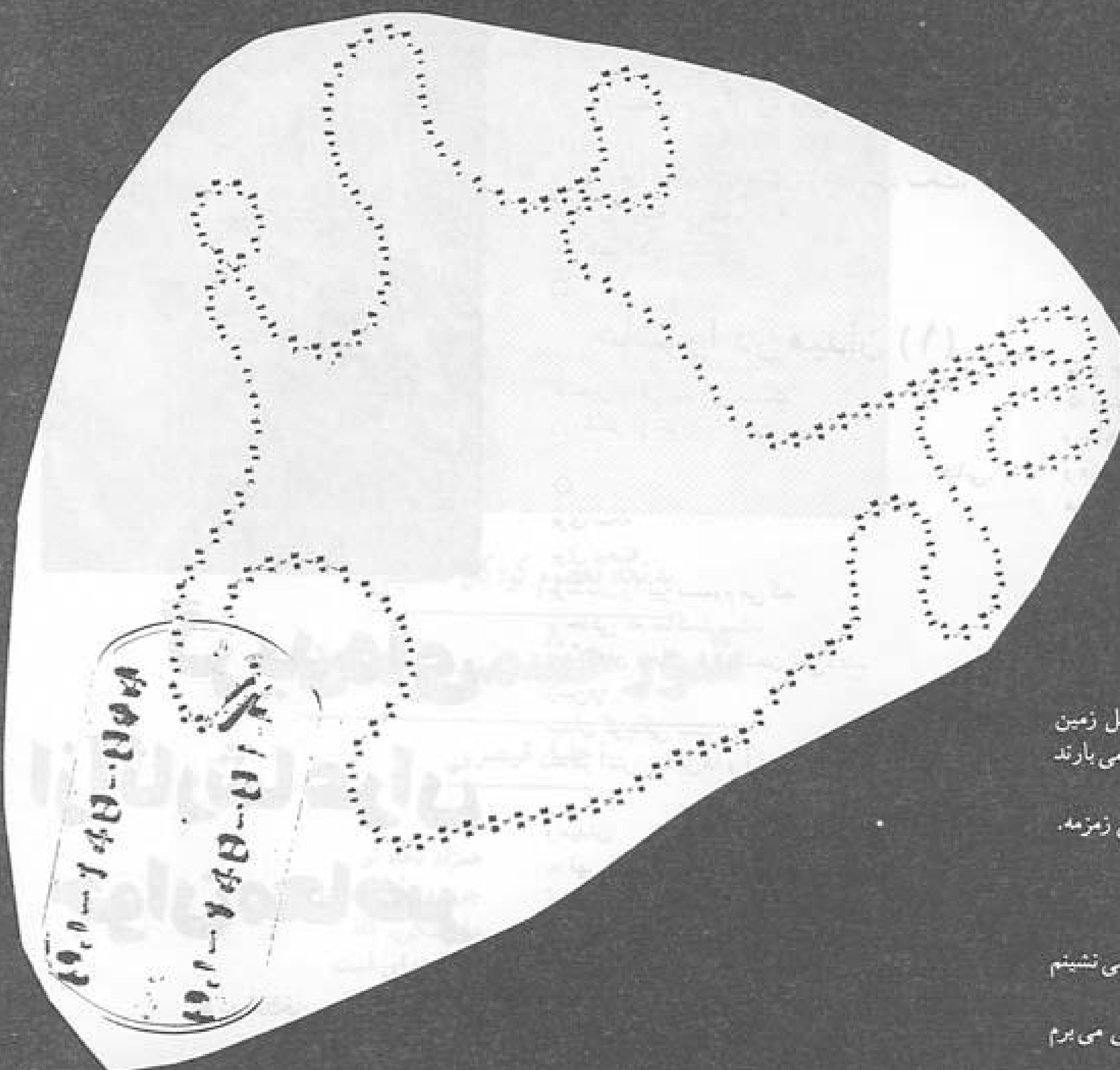
آنکه در صومعه، در آزمایشگاه ویا در عشق خود عزلت گزیده و ظاهراً در دو قدمی من قرار دارد، فی‌الواقع در انزوایی عظیم به سر می‌برد، در چنان فاصله‌ای که هیچ سفری آن را از میان برنخواهد داشت. اگر این دیوارهای محقر را فرو ریزم، نمی‌دانم چه تمدنی برای همیشه، مثل آتلانتید، در کام دریا فرو خواهد رفت.

شکار کبك در جنگلها، دختر جوانی که اورا در کنار برادرانش به رگبار بسته‌اند. نه، این مرگ نیست که مایهٔ بیزاری من است. مرگ آنگاه که به زندگی پیوسته است درنظرم تقریباً مطبوع جلوه می‌کند؛ دلم می‌خواهد که دراین صومعه، روز عزاداری روز جشن و سرور نیز باشد... آنچه نمی‌توانم بپذیرم این فراموشی شگفت‌آور ارزش آدمی است و این توجیهات ریاضی‌وار.

انسانها دیگر احترامی برای یکدیگر قایل نیستند. مجریان بیروح قانون اثاث خانه‌ای را به کوچه می‌ریزند، بی آنکه بدانند که ملکوتی را نابود می‌کنند. از یك سو، انقلابیونی که برای خود حق تزکیه قایلند، آن هم براساس معیارهایی که پس از چند بار تغییر، چیزی جز اجساد مرده به جا نمی‌گذارد. و از سوی دیگر، ژنرالی که در رأس سربازان مراکشی خود، توده‌های مردم را با وجدان آرام به مرگ محکوم می‌کند، بسان پیامبری که فرقهٔ ضاله‌ای را نابود سازد. در اینجا همان طور که درختان جنگل را می‌اندازند، انسانها را تیرباران می‌کنند...

در اسپانیا توده‌های مردم در جنب و جوشند ولی انسان، این جهان صغیر، از ژرفای مغاك خویش بیهوده کمك می‌طلبد.

با یاد مفقودشدگان جنگ تحمیلی



پژواک گمشده

به جستجوی تو!
گام‌هایم
چون سر پنجه‌های پر ترنم باران
بر طبل زمین
می‌بارند

و تو!
چون پژواک گمشده‌ای در گلوی قنات‌های بی زمزمه.
به جستجوی تو!
هر شب
برگردونهٔ نقره‌ای ماه
می‌نشینم
و پنج کودک گریان را
به دیدار سرخ گل عطر آگینی می‌برم
که در قلمرو قناری‌ها
شکفته است.

تیمور ترنج

کودک و ستاره

کودک،
از هیاهوی شاداب ستارهٔ نوبال
برخاست

و بر بام بلند شب
پای کوبید و
دست افشاند
بی که بداند
در نرده‌های چوبین این مهتابی تاریک
موریانه‌ها
لانه کرده‌اند.

اکنون،
بر سنگفرش حیاط
جنازهٔ کودک
با ستارهٔ شکسته‌ئی در سرپنجه‌های خونینش.

تیمور ترنج

چشم انداز

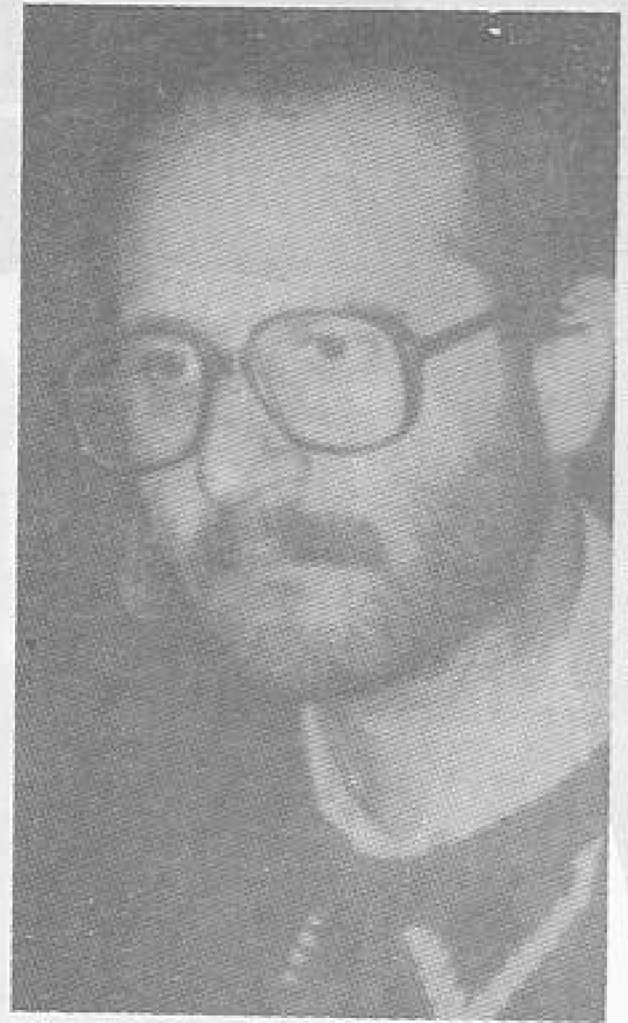
دشتی سوخته
که نمی‌روید
و ابری دلتنگ
که نمی‌بارد.
و چوپانی غمگین
که عطر نفس‌هایش را
در نی لبک چوبینش
می‌دمد
تازن را
در کنار پنجره بنشاند.

زن،
در قاب شکستهٔ پنجره می‌نشیند
و به همسرائی‌اش
آوازی خزانی را
می‌خواند و
می‌گرید.
تیمور ترنج

خاطره

نگاه کن!
در دست من کلید زنگار بسته‌ئی ست
وینجا،
هیچ دری بسته نیست
می‌نشینم
بر پرچین ویران خانه‌ام
و همپای کودکی‌ام
از کوچه‌های خاکی خاطره
عبور می‌کنم.

آذر ماه ۶۸ـ خرمشهر



گزیده‌ای از آثار شاعران جوان معاصر

● به انتخاب علیرضا قزوه

از این پس به خواست خداوند در هر شمارهٔ ادبستان، یک صفحه را به معرفی استعدادهای جوان در عرصهٔ شعر معاصر، اختصاص می‌دهیم. نخست ـ بدون رعایت اولویت خاصی ـ انتخابی داریم از کتاب «از گلوی کوچک رود» سرودهٔ «مصطفی علی پور» که به زودی به چاپ خواهد رسید. علی پور، شاعری از سرزمین برنده و دریاست، با پشتوانه‌ای از تلاش و صداقت در کلام.

موعود

ساده است اگر بهار
جنگلی سترگ را
برگ و پردهد،
یا پرنده را
زشاخه‌ای به شاخه‌ای دگر سفردهد،
من درانتظار آن بهار گرم و بیقرار و آفتابی‌ام
می‌رسد،
مرا عبور می‌دهدزروزهای سرد سخت،
خاك را پرنده می کند،
سنگ را درخت...
□

عاشورا در میدان (۱)

تشنه‌تر از فرات، آبی نیست
وروشنتر از خون
آفتابی.
○
بوی سکه
بوی بیعت
پرندگان را نیز مسموم می کند
و خاکی که خاکسترست،
به گیاهان مجال بارور شدن نمی‌دهد.
زمین،
میدان کوچکی ست
که در آتش شقایق‌ها و آینه‌ها
برافروخته ست
و میدان
به قهرمان به خاك افتاده‌ای می‌ماند،
که برخاستن را
چشم بر چشم آخرین خیمه دوخته است.
این جوان
این توفان، کیست
که چون بر می خیزد،
آسمان
زمین اوست
و پیشانی‌اش قرآنی گشوده است؟
○
و میدان اینك
نه سنگ‌ست ونه خاك
جویباری‌ست
جاری‌ست،
و خلیفه‌ها،
هماره آب را بر مسافران می‌بندند.

عاشورا دار میدان (۲)

آه ای فرات
چگونه چون گردباد
برخود نمی‌پیچی از درد؟
وقتی اینگونه
شمشیر در بازوان تو می نهند.
○
درکنار تو
میدان، درآتش عطش خاکستر می شود
و تو آرام و رام فرو می‌ریزی
و در بسترت
کهکشانی از فرشته پرپر می‌شود،
و تو نرم و سر به زیر
بر پنجهٔ پا می گریزی
چگونه لختی درنگ نمی کنی
وقتی دریایی لب تشنه
جامی از عطش را
از گلوی کوچك رودی،
به آسمان خشك تعارف می کند
چگونه برخود نمی‌پیچی از زخم؟
چگونه درخود نمی‌خشکی از شرم ؟
□

میرزا

... و جنگل منظومهٔ درختانی‌ ست
که ریشه در آتش دارند
و سایه بر دریا
و «شب»
همه شب
در انبوه شاخه‌ها و برگ‌هاشان سرگردان‌ست.
○
و جنگل، رستاخیزست
و هر درخت
استحالهٔ مردی ست،
که یك شب به توفان زد
وزان پیشتر که آسمان
چون عقابی او را برباید،
شولایش را به شاخ گوزنی آویخت،
تفنگش را در آبشاری رها کرد،
و آرزوهای سبزش را
درتن درخت نهاد.
○
و جنگل،
میدان ست،
و هر درخت، سواری‌ست
پادر رکاب گردباد
می‌پیچد و پیش می‌آید،
و عشق را
در «مالنگاو مالنگا»*
شعله ور می کند
و رد خونش بربرف
پرندگان را
به جستجویش بر می‌انگیزد،
سرودش را
ستارگان،
سربه هم آورده
برای ماه می‌خوانند،
و درسکوت،
تفنگش را درختان
دست به دست می‌چرخانند.
جنگل اینك جنگل‌ست
و هر درختی «میرزا»ست...

مصطفی علی پور

* مالنگا، به کسر لام درگویش مردم تنکابن و رامسر، مکانی است برای استراحت و تجمع گالش‌ها (چوپانان) در جنگل.

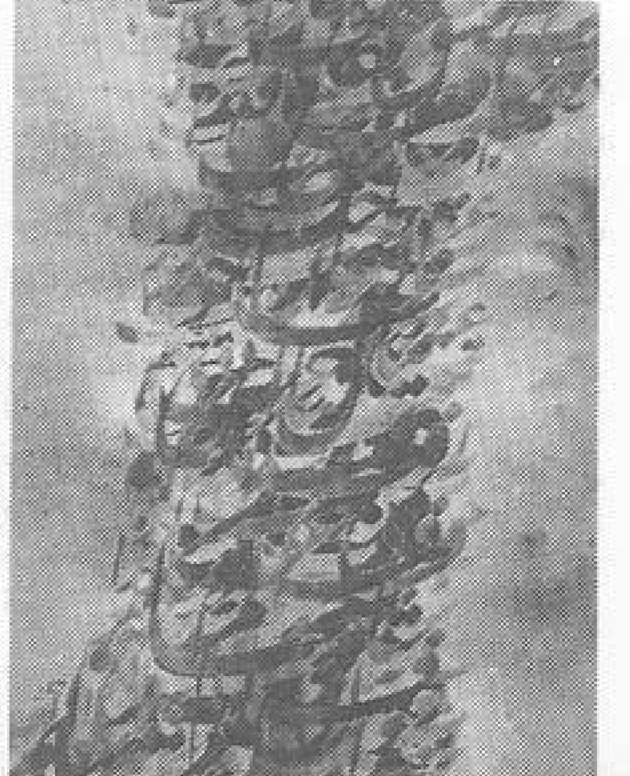
مهاجر

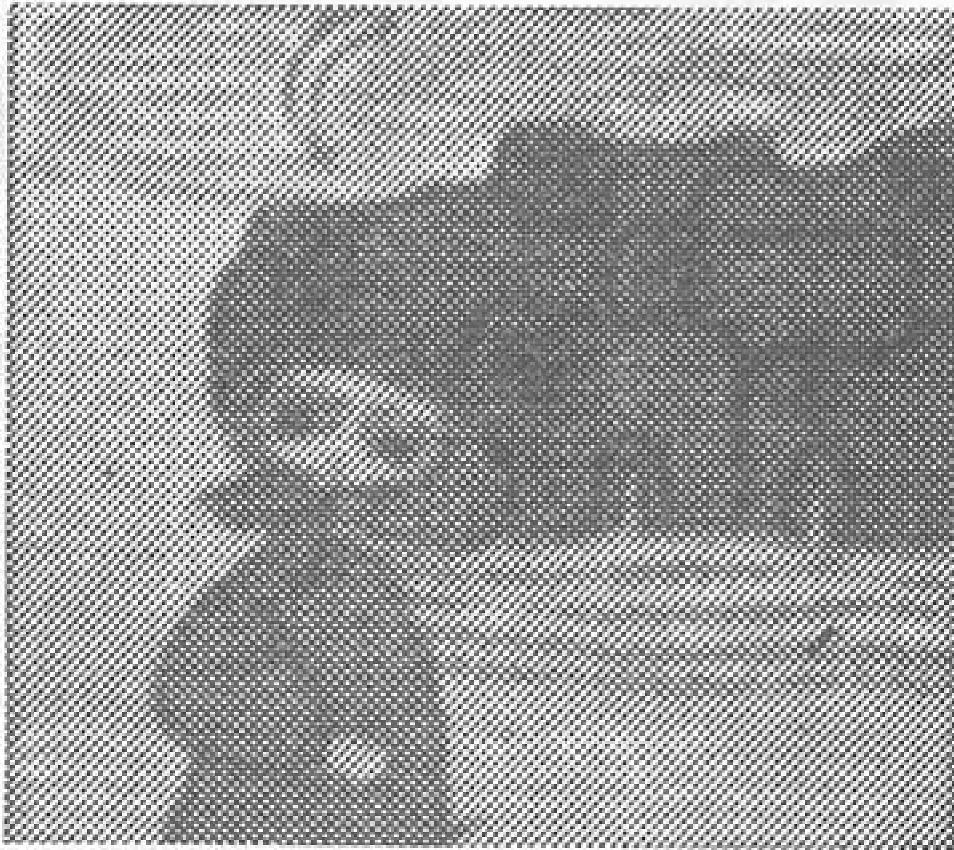
یکنفر می‌آید
نور از ظهر کلامش، به دلم می‌تابد
گرمی عاطفه‌اش،
بوی صمیمی خدا را دارد
هجرت سبز صنوبرها را می‌فهمد
و علف‌ها و
شقایقها را
در صفای ذهنش، آینه جان می‌شوید
در دلش، روشنی و آب
وضو می‌گیرند
یکنفر می‌آید،
تا دلِ روشن تنهایی خود می‌بردم
تا دلِ خلوت رازی که در آن
دانه‌ای دربن تنهایی خود می‌گرید
یکنفر می‌آید
که به پهنای خدا می‌بردم
روبه هرسوی پر از،
بال و پری بی‌پایان
یکنفر از دلِ این کوچهٔ شب می‌گذرد
رو به تنهایی خود می‌خواند:
تشنگی شعر بلند رود است!!
و صمیمیت دریا
همیشه آبی است.

انتظار

لحظه‌ها نمناك است
آسمان بوی هدایت دارد
در زمین، در خاك،
در آب،
گیاه
و در آن بالاتر
آسمانی که در آن روح هدایت جاریست
بوی معصوم خدا، پیچیده است
چه صمیمی این راز
چه بلند است این شوق
برلب آبی دروازهٔ امکان خدا،
منتظرم
برلب آبی دروازهٔ امکان خدا
می‌گریم

حمید ابراهیم پور ـ ۱۳۶۹





به نگاه معصوم کودکان فلسطینی

شورچشمی‌زمان

جلیل قیصری

۱
چگونه بگویم
[که بهار هست و
ملالی نیست!
وقتی قناری هشتی همسایه
اندوه کهربایی‌اش را
می‌سراید
در سرفه‌های مُکرّر تسلیم

۲
بهار که می‌رسد
به پرواز و زمزمه
گلزخمهایم می‌شکفد
در نسیم یاد

۳
غروب :
همنوایی نی‌لیك و دل
و بوی قرنفل
که می‌پیچد
در کوچه کوچهٔ غربت

۴
تا تو را می‌سرایم
از شورچشمی زمان
هراسی نیست
همیشه،
تعویذی از نگاه تو
بر پیشانی من است

۵
همزاد نگاه تو
چون دانهٔ نهفته در خاکم
دلبستگی، گاه
رازگونه‌ای است
عزیز
از اوج تا حضیض

۶
طنّازتر از همیشه
ماه
می‌نگرد از کجاوهٔ ابر
بی‌که بداند
دیری غرور پلنگی‌مان مرده‌ست
بر صخره‌های شب

۷
از ثقبه‌های کومه خزد
بوی انتظار
بر سفرهٔ سکوت
یك پاره نان حسرت و
یك کاسه «بیشتواش»*
پای اجاق سرد
آه زنی‌ست
که دل داده‌ست
به رؤیای دوردست

* بیشتواش: غذای ساده و فقیرانهٔ مردم کجور مازندران که از علفی خودرو به نام گندمك تهیه می‌شود.

● غاده السمّان، شاعرهٔ سوری:

مداد من صدای برهم خوردن بالها را دارد

● موسی بیدج



اشاره

غاده السمان، شاعرهٔ سوری دارای مدرك فوق لیسانس ادبیات انگلیسی است و در حال حاضر از تزدکترای ادبیات خود در دانشگاه لندن دفاع می‌کند. او مدتی به عنوان استاد دانشگاه در دمشق تدریس می‌کرد و بعد از آن ـ سالها پیش ـ به لبنان کوچ کرده. السمان اکنون علاوه برشغل روزنامه نگاری در مجله «الحوادث» چاپ پاریس، یك موسسه انتشاراتی نیز به نام خود دارد. آثار غاده السمان تاکنون به بیش از ده زبان زنده دنیا ترجمه شده است. منتخب اشعاری از این شاعره تحت عنوان «در بند کردن رنگین کمان» نیز به وسیله آقای عبدالحسین فرزاد به فارسی ترجمه و منتشر شده است.

غاده السمان یکی از چندین شاعره انگشت شمار جهان عرب است که توانسته است آثاری همطراز با شعر شاعران بزرگ معاصر عرب، خلق کند. از السمان تا به حال آثار فراوانی منتشر شده که پاره‌ای از آنها از این قرار است:

مجموعه‌های قصه کوتاه: عیناك قدری (چشمان تو سرنوشت من است) لایحرفی بیروت (در بیروت دریایی نیست) لیل الغرباء (شب بیگانگان) رحیل المرافی القدیمه (کوچ بندرهای قدیمی).

رمان: بیروت ۷۵، کوابیس بیروت (کابوسهای بیروت).

شعر: حب (عشق) اعلنت علیك الحب (من به تو اعلان عشق می‌دهم) اشهد عکس الریح (برعکس گرد باد شهادت می‌دهم).

چند شعر از آخرین آثار این شاعره بلند آوازه را در زیر می‌خوانیم:

دوچشم برهنه

در چشمان تو
مساحتی برای مرگ است و عشق.
آیا
به گمشده‌ای مثل من
رخصت می‌دهی
به بیابانهای تو بیایم
و در پلکهایت را
پشت سر خود ببندم
و کمی با مرگ خود خلوت کنم؟
تمام آنچه را که دوست می‌دارم
از آن من نیست
دریا از آن من نیست
مرا، چونان صدفی کوچك
میان بازوان خویش می‌گیرد
نوازشم می‌کند
و مرا به ساحل پرتاب می‌کند
برای خورشیدی که برشته‌ام کند.
پائیز از آن من نیست
برگهایش
به سان پروانه‌های رنگی
پیرامون من می‌رقصند
و غریزه‌های من
تا با خاكَ وصلت کنند
مثل غباری روشن
در گرداگرش می‌تراود
عشق تو از آن من نیست...
تنها زخم من از آن من است؛
خیابانی
که مرا به مرگ زیبای من می‌برد
با وبای ذهن.

عصیان

نیاکانم را دوست می‌دارم
اما نمی‌خواهم قبای پدر بزرگم را بپوشم
و درون آستین‌اش پنهان شوم
یا در جیبهایش.
می‌خواهم زندگی خود را
ـ آنطور که دوست می‌دارم ـ
برتن کنم
و پیراهن روزگارم را
به اندازه خودم بدوزم
تمام این تیشه‌ها
که سرم را تهدید می‌کنند
از محو کردن علامت سوالها ناتوانند
سوالهایی که وقتی از گورستان می‌گذرم
برپیشانی‌ام نقش می‌بندند
گورستانهایی،
که دیگران در تلاش‌اند
مرا ناچار کنند
سرسبزی ابدی شان را ترنم کنم.
من گنجشك به دنیا آمده‌ام
(اما نمی‌دانم ظاهرم چرا مثل یك زن است!
گنجشکی،
که تمام عمرش را
به خاطر پرواز
در جنگ با قفسها سپری کرده است...
آیا من یك زن هستم
یا پرنده‌ای که از سوریه آمده
و اشتهایش
او را به پروازی بی‌پایان به سمت ناممکن
برمی‌انگیزد؟
آیا من یك زن هستم
یا تحول یك ققنوس از خاکستر به پرواز؟
من نمی‌توانم در مملکت‌های اطاعت
وزیر بیرق‌های «آری» اقامت کنم
و نمی‌توانم وابسته‌ی غربت خود باشم
باید شاخه‌ای داشته باشم
تا بالهایم آتش نگیرند و فرو نیفتم
در بی ژرفایی تاریك آن چاه هولناك خرافاتی
و سقوط کنم و سقوط کنم و س.. ق.. و ط..
س..
ق..

و..
ط.. کنم
و هنگامی که سرم را روی زانوی «تایمز» یا رود «سن»
برای خواب می گذارم
خشمگین لگد و نهیبم می‌زند:
آیا پنداشته‌ای که «بردیٰ» یا «فرات» یا «نیل» هستم؟
در جستجوی پدری مستعار مباش...
و اینک من قایقی هستم
که تمام بندرها او را رانده‌اند
و اعلام می کند آزادی نوری در دو بال است
و از شهروندان آفتاب محسوب می شود
اینک چهره‌ام را در بالش شب دفن می کنم
و مثل کسی که پیش از خواب نیایش می‌خواند
نام آزادی را زمزمه می کنم.

جغدی که چهچهه می زند

وقتی از تو می نویسم
کاغذ دریا می شود
و حرفهایم مرغانی دریایی
که برروی صفحه آب به پرواز در می‌آیند
و عشق خود را به موجها اظهار می کنند
و مداد من صدای برهم خوردن بالها را
می‌یابد...

وقتی از تو می‌نویسم
از جغدی، به هزاردستانی مبدل می شوم
وقتی مرا می‌ستایی
خود را در آیینه برانداز می کنم
و طاووس می‌شوم...
وقتی بهار نفسهای تو
از آن سوی تلفن می‌وزد
مثل پرستویی مشتاق به سمت تو پرواز می کنم...
وقتی به من خیانت می کنی
شتر مرغی می‌شوم که سر خود را
زیر شن ریزه‌ها دفن می کند
و وقتی دعوا می کنیم خفاشی می‌شوم
که دنیارا وارونه می بیند.
سرورم!
تو می‌توانی از من همه چیز بسازی
بجز طوطی!

جدایی درمان است

امروز عشق ما با سردرد بیدار شد.
و از بی‌خوابی و آزردگی و حواس پرتی و نزدیک بینی شکایت کرد
و گفت که یك به یك پزشکان را سر زده است
نصیحتش کردم برای معالجه فقط نزد یك پزشك برود
که نامش هجرت است...
...
هرکس به عشق بتازد
جنون و ملال را در نمی‌یابد!..

عشق...

■ جبران خلیل جبران
● ترجمه: فریده حسن زاده
● رشید مصطفوی



پس «المیترا» گفت: «باما از عشق بگو».
و او سر برافراشت و به مردم نگریست. و آنجا، بر آنها سکوت چیره گشت. آنگاه با صدایی رسا چنین آغاز کرد:

عشق چون تورا اشارتی کند، از پی اوروان شو،
گرچه راهش دشوارو ناهموار باشد.
و چون بالهایش تورا در میان گیرد، خود را به او واگذار،
گرچه تیغ نهفته در بالهایش تورا زخمی کند.
و چون با تو سخن گوید، باورش کن،
گرچه آوایش رؤیاهایت درهم شکند، همچون بادِ شمال که باغ را به ویرانی کشد.
چه، عشق همانگونه که بر سرت تاج نهد، به صلیبت کشد. و همانگونه که بر و بارت دهد، شاخ و برگت هرس کند.
همانگونه که تا بلندای تو اوج گیرد و شاخه های ترد و لطیفِ لرزان در نور آفتابت را بنوازد،
تا ریشه های تو نیز فرود آید و بر بنیاد تو تیشه زند.
همچون بافه های ذرّت، تو را در خود گرد آورَد.
خرمنت بکوبد تا عریانت کند.
غربالت کند تا از خار و خس ات برهاند.
آسیابت کند تا به سپیدی آرد گرایی.
و خمیر مایه ات را در پنجه های ورزیده اش نرم کند؛
و آنگاه به آتش مقدّسش بسپارد، تا نانِ مقدّسی گردی بهر ضیافتِ مقدّس باری تعالی.

عشق با تو چنین خواهد کرد تا اسرار قلبت را بشناسی و در این شناسایی، ذرّه ئی گردی از قلبِ زندگی.

اما اگر در بیمناکی ات، از نیش و نوشِ عشق، تنها عیشِ عشق را می طلبی،
تو را آن بهْ که عریانی ات فروپوشی و از خرمنگاهِ عشق درگذری،
به سوی دنیای بی فصول، آنجا که خواهی خندید، امّا نه همهٔ خنده هایت را و خواهی گریست، اما نه همهٔ اشکهایت را.

عشق هیچ ندهد مگر خود را و هیچ نستاند مگر از خود.
عشق نه تملّك کند و نه تملّك پذیرد؛
چرا که عشق را عشق بسنده است.

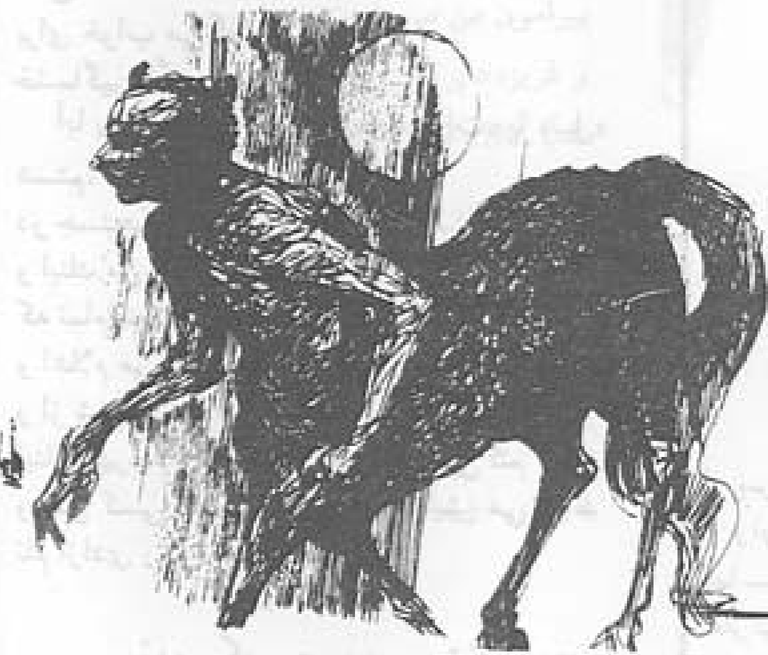
آنگاه که عاشقی، نشاید که بگویی: «خدا در قلب من است.» که شایسته تر آن که بگویی: «من در قلبِ خدایم.»
و گمان مبر که راه عشق را تویی که روشن توانی کرد، چه، عشق است این که راهت روشن گرداند، اگرت شایسته یابد.

عشق را آرزویی جز غایتِ خویش در دل نیست.
اما اگر عاشقی و تورا می باید که آرزوهایی در دل بپرورانی، بگذار آرزوهای تو از این دست باشند:
گداختن و جاری شدن همچون جویی روان و سرودخوان در دلِ شب.
معرفت یافتن بر محنتِ شفقتِ بی حدّ و حصر.
زخمی شدن از عشق با دل آگاهی؛
و در خون غلتیدن، شادمانه و به رضا و رغبت.
هر سحر بیدار شدن با قلبی مالامال عشق و شاکر به خاطر روزی دیگر از روزهای عشق؛
آرمیدن به هنگام نیمروز، غرق در جذبهٔ سحرانگیزِ عشق،
و به شامگاه سرشار از حقشناسی به خانه بازگشتن،
و سپس به خواب رفتن با دعایی در دل و زمزمهٔ نیایش و ستایشی بر لب، بهر معبودتان.

شعر معاصر جهان

اوئیدوبرو؛ آفرینندهٔ آفرینش گرایی

● امیر رودریگوز مونگال
● ترجمهٔ حسن هاشمی میناباد



بزرگترین دشمن اوئیدوبروی[1] شاعر، اوئیدوبروی نظریه پرداز شعری بود. او در دفاع از شعرش شوخ طبعی اش را از دست می‌داد و به تئوریسینی ملال آور بدل می شد. اوئیدوبرو اولین شاعر امریکای لاتین بود که در جنبش آوانگارد فرانسه نقش موثری داشت. اما او نظر به اوج داشت. او می خواست «ایسم» ادبی جدیدی را معرفی کند: Creationism آفرینش گرایی یا خلاق گردانی. برای به کرسی نشاندن ادعاهایش با بسیاری از مکاتب و شاعران دورهٔ خود به ستیز برخاست.

ویسنته اوئیدوبرو به سال ۱۸۶۲ در خانوادهٔ مرفهی در سانتیاگو چشم به جهان گشود و تحصیلات رسمی خود را در مدرسهٔ ژزوئیت‌ها (یسوعیان) گذراند. نام خانوادگی اصلی او گارسیا فردنباندز (معادل اسمیت ـ جونز انگلیسی) بود. شاید تغییر نامش به اوئیدوبرو نشانی آغازین از آرزوی یگانه بودنش یا شاید دلبستگی، یا دغدغه اش نسبت به واژه ها بود. اصول آفرینش گرایی، آمال و آرزوهایش را بروشنی بیان می کند، چرا که این نظریه ناظر است براینکه واژه ها واقعیت مستقلی از آن خود دارند و آن را می آفرینند و نیز با دیگر واقعیتها برخورد و تعامل دارند.

چهار دفتر شعر او (۱۹۱۴ ـ ۱۹۱۱) بیشتر همانند آثار اخلاف مدرنیست هاست، اما او قبل از مسافرتش به اروپا در سال ۱۹۱۶ رسماً بیانیه ای را در سانتیاگو خواند و در آن استقلال شاعر از طبیعت را اعلام کرد. او پیش از شاعران بدعت گذاری مانند آپولینر[2] به نوآوریهایی در شعر دست زده بود. اما قدر مسلم اینکه آوازهٔ آپولیز در سانتیاگو به گوش او رسیده بود. اوئیدوبرو در پاریس اشعاری به فرانسه سرود و در مجلهٔ Nord - Sud (شمال و جنوب) منتشر کرد.

در مدت اقامتش در اسپانیا، شاعران مدرنیست جوان را به باد انتقاد گرفت و سه دفتر شعر خود اشعار قطبی، استواییها، آبگینه را انتشار داد. اگر چه اشعار فرانسوی او از استحکام و قدرت چندانی برخوردار نیست، اشعار اسپانیایی او برتری این شاعر را بر دیگر شاعران بوضوح نشان می‌دهد. در یکی از شعرهایش نیاز به نوآوری، کنار نهادن تقلید، از هیچ آغازیدن و واقعیت آفرینی با واژه‌ها را اعلام می کند. شعار اوئیدوبرو این مصرع از یکی از اشعارش بود که: «شاعر خدایی کوچك است».

شاعر پرتلاش از سال ۱۹۱۸ تا زمان مرگش درسی سال بعد، بین شیلی و اروپا، عمدتاً فرانسه و اسپانیا، در سفر بود و خود را درگیر مبارزه‌های مختلفی کرد: مبارزهٔ شعری با بورخس و اولترائیست‌های (فراسوگرایان) اسپانیایی، با نرودا هموطنش، و با «سزار مورو»[3]ی پرویی، مبارزهٔ سیاسی با هیئت انتخابات شیلی آن هنگام که در سال ۱۹۲۵ در انتخابات ریاست جمهوری شرکت کرد، و مبارزه با فاشیستهای اسپانیایی، که همراه با دیگر روشنفکران از جمهوری اسپانیا پشتیبانی کرد. گرچه آفرینش گرایی بر بنیاد همان اصول استعاری استوار بود که نظریات مختلف آوانگارد؛ آرزویش برای اعتلای نظریهٔ خود، او را به حمله بر نیروهای مختلف کشاند حمله برفوتوریسم، به این دلیل که اشعار آن، به زعم او، بسیار برون گرا بود؛ حمله بر اولترائیسم به این خاطرکه آثاراین مکتب فاقدعنصر شگفت انگیزی و پیش بینی ناپذیری است؛ و حمله بر سوررئالیسم به این سبب که بیش از حد به نوشتن و سرودن خود بخودی و اتوماتیك می پردازد. مع الوصف، این زندگی سرشار از فعالیت پرشور، چه سیاسی و چه عقیدتی، تاثیری منفی برکارهای خلاق او نگذاشت.

اوئیدوبرو در سال ۱۹۳۱ بهترین چکامهٔ خودرا زیر عنوان آلتازور[4] و عنوان فرعی «سفری در یك چتر» منتشر کرد. آلتازور تکواژ مرکب یا آمیزه[5]ای است از Alt(O) به معنی رفیع و بلند، و Azor به معنی باز (= پرندهٔ شکاری). شاعر خود راپرندهٔ شکاری‌ای تصور می نماید که در آسمان بلند پرواز می کند. اما او به خطرات این کار نیز آگاه است. عنوان فرعی این چکامه احتمال سقوط (مرگبار) آن را نشان می‌دهد. نکته ای که در آلتازور حائز اهمیت فراوانی است، پیام آن نیست، بلکه رسانهٔ آن یعنی کلام و سرایش آن است. این چکامه نه تنها یك رشته تخیلات و مجازهای شعر آمریکای لاتین را در بردارد، بلکه سرایندهٔ آن، ساختهای واژگانی را استادانه و خلاقانه به کار برده است. پرواز و سقوط نهایی شاعر پرنده یا پرندهٔ شاعر با اوج یافتن کلام و شکسته شدن پایانی مصراعها به حرفها و آواهای منفرد، هماهنگ شده است.

گرچه اوئیدوبرو در اصل شاعر است، چند رمان نیز نوشته است. ساتیر، یا قدرت واژه‌ها[6] (۱۹۳۹) داستان مرد پاك و پاکیزه ای است که تهمت تجاوز بر کودکی را به او می زنند. تلاش فراوان او برای اثبات بی گناهی اش بی نتیجه می‌ماند. سرانجام به طرف تجاوز به دختری سوق داده می شود ـ چنین است قدرت واژگان در خلق واقعیت. گرچه این رمان به لحاظ ساختاری ضعف دارد، بروشنی، این تفکر آفرینش گرایانه را نشان می دهد که نام نهادن برچیزی، صرفاً به معنای واقعیت و نیز حیات بخشیدن به آن است.

یادداشتها

1. Vicente Huidobro
2. Apollonair
۳. César Moro (۱۹۵۶ـ۱۹۰۳) شاعر سوررئالیست پرویی.
4. Altazor
5. Portmanteau Word
6. Satyr,or The Power of Words
ساتیر در اسطوره های یونانی، موجودی است بیابانی و نیمه انسانی با دم و گوشهای اسب و شاخ و پاهای بز، و مجازاً مظهر شهوت حیوانی.

اعلام خطر

نیمه شب

در باغ
هر سایه نهری است
صدایی که نزدیك می شود صدای اتومبیل نیست
بر فراز آسمان پارس
اتوفون زپلین
آژیرهای خطر می خوانند
در امواج سیاه
و شیپوری که به صدا در می‌آید

شیپور فتح نیست
یکصد هواپیما
برگرد ماه پرواز می کنند
پیپت را خاموش کن
گلوله‌ها مانند گل سرخ از غنچه به درآمده
می ترکند
و بمبها روزها را پنچر می کنند
آوازهای مثله شده اش
بر شاخه‌ها می لرزند
باد خیابانها را خم می کنند
چگونه می‌توان ستاره‌ها را در برکه‌ای خاموش کرد

بوطیقای هنر

بگذار شعر مانند کلید باشد
کلیدی که هزاران در را می گشاید.
برگی می افتد؛ چیزی بر فراز سر پرواز می کند؛
بگذار شعر تا آنجا که چشم کار می کند خلق شود،
و روح شنونده به لرزه درآید.
دنیایی نو را بیافرین و به واژه‌ات بنگر؛
صفتها، آن هنگام که آفریننده نیستند، مرگبارند.
ما در عصر اذهانیم.
ماهیچه‌ها بسان خاطره‌ای،
در موزه‌ها آویزانند
ولی ما بدین خاطر ضعیف نیستیم
قدرت واقعی
در ذهن ما حیات دارد.
از گل سرخ سرود سرنده، ای شاعر!
آن را در شعر خود به شکوفه بنشان
تنها برای ما
همه چیز در زیرآفتاب زندگی میکند
شاعران خدایان کوچك‌اند.

بیانیه

لبخندی بر گوشهٔ لبان
در کجا لبخندها می‌میرند
در شب آن هنگام که صخره‌ها می گریند
چه اشکهای تلخی
کسی آینده را خواهد شناخت و چشم انداز ستارگان را
و واژه‌هایی را که درد افقهای توجه‌گر را سرشار
می کنند
منجم با لباسی از شعر وارد می شود
مانند مهی از بخارها
بسان شب راه می‌رود و سخن می گوید
در قلهٔ کلماتش پرنده‌ای می‌میرد
هیچ چیز را ارجی نیست
عشق و نفرت پابرجاست
او را فکری دگر در سراست
فقط تابناکی ضمیر ناخودآگاه را باور دارد
و شمشیر انزوا را
که سکوت ما را دو نیم می کند
که ممکن است گفتگویی بین فضا و هیچ باشد
آی شب، شبی که بر صلیب باد کشیده شده‌ای
آی شب
شب به خیر

گزیدهٔ اشعاری از شاعره‌های معاصر عرب

اشکهای شاهزاده

ثانیه صالح (سوری)

شاعر از طغیان نهان و تلخکامی سرود سر می‌دهد.

فریاد ناشناخته‌ای قلبم را به حنجرهٔ زمین می‌پیوندد.
دهان کف کرده ندای گم شدهٔ من است.
شاید که پوشاکم جعلی باشد،
شاید که زر و زیورم جعلی باشد،
شاید که تمام چیزهای این جهانی جعلی باشد؛
مگر اشکهایم.
زنی هستم با عمری برنج
که بسان سربازِ سربریده‌ای از تنم خون جاری است.
جلو پنجره‌ها ازاین سو به آن سومی‌روم،
مانند شاهزاده‌ای که آمادهٔ فرار می‌شود.
چرا که ترس
دلخوشی‌ام را و کودکی‌ام را به کامم تلخ کرده است.

خودم را یافتم

فدوا طغان (فلسطینی)

شاعر می گوید که «خودش را یافته است»، اسطوره‌هایی که فکرش را آزار می‌داد دور می‌ریزد، رو به دنیا می کند و آشکارا و با صراحت درونی‌ترین افکار خودش را اظهار می‌دارد.

یافتمش
بوزید، ای طوفانها
بپوشانید چهرهٔ آسمان را.
بگذرید، ای روزها ـ
آفتابی یاابری ـ
بدانگونه که دلخواهتان است.
روشناییهایم هرگز رنگ نخواهند باخت
همه سایه‌هایی که زندگیم راتیره و تار می کردند،
تمامی مغاکهای تیرهٔ شب،
رفتند و در ژرفنای گذشته مدفون شدند؛
آنگاه که بشناختم خودم خودم را.

شعرنان

لامعه عباس امرا (عراقی)

این شاعره عراقی در اشعارش بیشتر به طبقات پایین جامعه می‌پردازد. او یك زن نانوا را چنین مخاطب قرار می‌دهد:

دوست می‌داشتم شعرهایم همانند تنور تو بود
حرف حرف شعرهایم
به قرصهای نان بَدَل می‌شدند
تا که فقیران و گدایان نشسته بر گوشه و کنار خیابانها را

طعام دهند.
اما هیهات،

شعرهایم تنها حرفهایی هستند
که بر لبان دارندگان مال و منال جاری است.

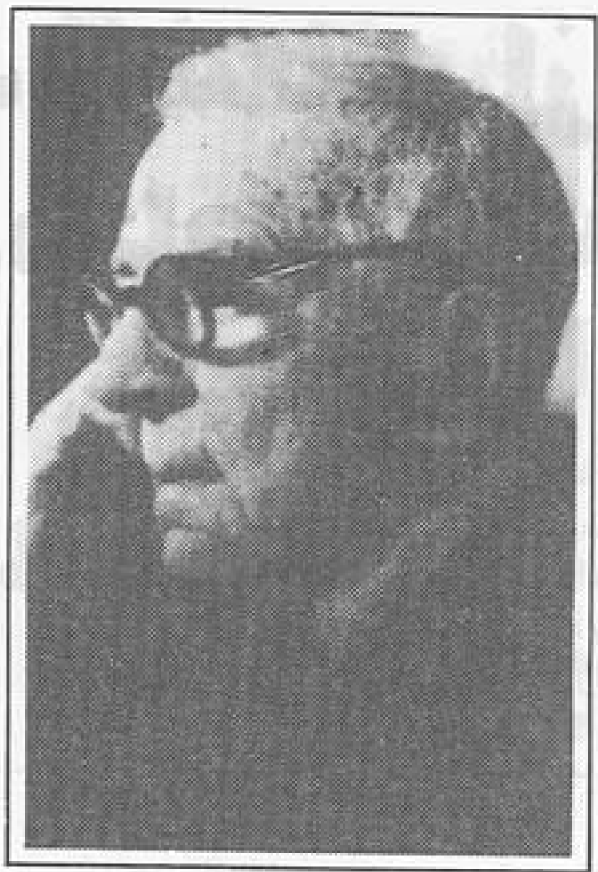


● به انگیزهٔ برگزاری

کنسرت کریم صالح عظیمی و داود آزاد در تالار وحدت

از صدای سخن عشق...

● میرمحمود میرزاده



شهریار، شاعر بلندآوازهٔ معاصر، غزلی در گرامیداشت اقبال سروده است که ابیاتی از آن را با هم می‌خوانیم:

گرفت رونق از اقبال کار موسیقی
شکفت از گل رویش، بهار موسیقی
نه صوت اوست بگوشم که گیسو افشاند
به کوهسار هنر، آبشار موسیقی
در این خزانِ فضیلت، هزاردستانی ست
فکنده غلغله بر شاخسار موسیقی
صفای سینهٔ او جلوه داده آینه‌وار
جمال شاهد لاله عذار موسیقی
به شوق زمزمهٔ چشمه‌سار سینهٔ اوست
که لاله بشکفد از لاله‌زار موسیقی
بس افتخار کنم زین غزل که بسرودم
به افتخار تو ای افتخار موسیقی

این مطرب ازکجاست که برگفت نام دوست
تا جان و جامه بذل کنم بر پیام دوست
دل، زنده می شود به امید وفای یار
دل، رقص می کند به سماع کلام دوست

آواز ایرانی همواره بدین بالیده است که بر بنیاد شعر فارسی استوار است. خوانندهٔ موسیقی سنتی کسی است که می کوشد به یاری موسیقی پیام شاعر را به گوش جان مخاطب برساند؛ چنانکه سعدی، رسالت راستین را در این زمینه تذکار نام دوست و اعلام پیام یار دانسته است. از همین رو خواننده، بار این رسالت را بیشتر بر دوش خود احساس می کند؛ زیرا اوست که باید منظور و پیام شاعر را به گوش مخاطبان خود برساند و بیانگر کلام حق و روایتگر سخن عشق باشد.

آواز ایرانی، حال و هوایی دیگر دارد و آن که گوش جان به این لطف و گیرایی نمی نهد، از موهبتی بی نصیب می‌ماند که اهل طریقت و معرفت، به آن «حال» می گویند. حسّ و تجربهٔ ویژه ای که همگان را بدان راه نیست.

موسیقی آنگاه که با آواز همراه و هم آوا می شود، تأثیری دوچندان بر جای می نهد؛ چرا که جاذبهٔ شگفت آهنگ (افسون موسیقی) و قدرت نفوذ سخن (سحر کلام) با نغمه و نوای انسانی (صوت خوش) درهم می آمیزد و معجونی به دست می دهد که دل و جان را به سماع درمی آورد.

شعر فارسی عالیترین جلوه گاه ذوق و نبوغ هنری و فرهنگی ایرانیان است و به راستی، هیچ کشوری، غنا و سرشاری شعر فارسی را ندارد. بنابراین، طبیعی است که در چنین فضایی، آواز، به لحاظ آمیختگی با شعر، مرتبتی ویژه پیدا کند. زیرا علاوه بر ارزش صوتی و موسیقایی، حامل پیام و اندیشه ای نیز هست که لذت مخاطب ایرانی، بی شنیدن آن کامل نخواهد بود.

«مکتب تبریز» و در واقع آواز «اقبال»، یکی از شاخصترین مکاتب غزلخوانی در حوزهٔ ردیف موسیقی ایرانی است که در آن، هنرمند (خواننده) با مهارتی درخور تحسین، شعر را در هم آوایی و پیوند هماهنگ و عمیق با موسیقی به کار می گیرد و با استفاده از گوشه ها و لحنهای مناسب، به شعر جان و جلوهٔ تازه ای می بخشد.

موفقیت در این زمینه، در گرو فراهم آمدن شرایط بسیاری چون احاطه بر گوشه ها (ردیف آوازی)، بهره گیری از دقائق و رموز خوانندگی، درک شعر و در نهایت، خلاقیت و ذوق سلیم هنرمندانه است. خواننده می کوشد فراز و فرود آواز و زیر و بم صدای خود و تکیه ها و تحریرها را با تموّج معانی و ظرائف سخن پیوند دهد و در واقع، محتوای شعر و خیال نهفته در آن را با قدرت و در عین حال، لطافت صدایش پرواز دهد و اندیشه های نهفته شعر را به جولان درآورد.

در مکتب تبریز، که اقبال آذر، تبلور راستین آن است، خواننده می کوشد با نوانسها (کششها) و تحریرها و تأکیدهای بجا به شعر جلوه و شکوه ببخشد و مفاهیم و تصاویر نهفته در آن را به نمایش بگذارد.

آنچه مکاتب مختلف آوازی تهران و تبریز و اصفهان را در کنار شباهتها و قرابتهای بسیار نزدیک، از یکدیگر متمایز می کند، اختلاف در ادات تحریر، ادای هجاها، انتخاب شعر و نحوهٔ تلفیق آن با موسیقی و احتمالاً در بعضی اسامی گوشه هاست؛ وگرنه همهٔ نشأت گرفته از ذوق و حسّ زیبایی شناختی این مرز و بوم و منطق هنری موسیقی سنتی ایران است.

«آواز اقبال، جمع اضداد بود؛ آمیزه ای از رقت و لطافت عمیق، قدرت بی انتهـا، وقـوف وسیـع بـه گوشه های موسیقی (ردیف آوازی)، تسلط بر شیوهٔ صحیح اجرا، تنوع فراوان ادوات تحریر، پرهیز از درآمیختن موسیقی های مختلف بـا یکدیگر، ضرب شناسی قومی، سلیقهٔ عـالی و پـاکیزه و در نهـایت، شناخت کافی از گنجینهٔ ادبی ایران؛ بـه گونه ای کـه کسی را پروای ارائه گوشـه ای از جنبه هـای درخشان آواز بی همتای او نیست»[1]

روح الله خـالقی در کتـاب «سـرگذشت مـوسیقی ایران» چنین می نویسد:

«... اقبـال آذر، در جوانی راه تبریز (کـه از زمـان قاجار تـا سقوط این سلسله، ولیعهدنشین بوده است) پیش گرفت و در اندك زمانی، شهـرت یافت و بـه دربار محمـدعلی میرزا (ولیعهـد) معرفی شـد. اقبال پس از فوت مظفرالدین شاه، به همراهی ولیعهد به تهران آمـد و در تعزیهٔ تکیه دولتی خوانندهٔ معروفی شـد. او پس از عـزل محمدعلی میـرزا، به دستـور ستارخـان (سردار ملی) دوباره به تبریز برگشت. سپس در دورهٔ احمدشاه به لقب اقبال السلطان نائل شد و مجدداً به تهران آمد و خـوانندهٔ مخصـوص محمـدحسن میـرزای قـاجـار (ولیعهد) شد و با وی مجدداً به تبریـز رفت و بعدهـا در همـان شهـر مشغـول خـدمـات دولتی شـد... پس از آشنایی با درویش خان و سایر نوازندگان مشهور، برای پر کردن صفحه، همراه آنها به تفلیس رفت. در سالهای بعد با علی اکبر خان شهنازی دوستی یافت و بـا او نیز صفحاتی ضبط کرد»[2]

روح الله خالقی، سپس به دیدار خود با او در تبریز اشاره می کند:

«... در سـال ۱۳۲۲ کـه هیـأت ارکستـر انجمن موسیقی ملی به تبـریز رفت، او شهـردار بـود و بـرای پیشرفت کنسرتهـای انجمن کمکهای شایسته نمـود. آخـرین بار اورا در سال ۱۳۲۶ (هنگـامی کـه بـرای بازدید مرکز پخش صدای تبریز، به آن شهر رفته بـودم) دیـدم و صـدایش را شنیـدم کـه هنـوز هم خـوب می خـوانـد... از آهنگهـای ضـربی بـه تصنیف «چـه شورها»ی عارف و تصنیف قدیمی دیگـری در اصفهان «ایران، هنگام کار است» علاقهٔ فوق العاده داشت و جز این دو آهنگ، نغمهٔ ضـربی دیگری نمی خـوانـد. رضـاقلی میرزای ظلی و ابـراهیم بوذری از شـاگردان اقبال هستند و از تعلیمات او بهره مند شده اند»[3]

شادروان دکتر منوچهر جهانبگلو در مقاله ای تحت عنوان «پژوهشی در مکاتب آوازی ایران» به مکتب تبریز و شخص اقبال پرداخته و چنین می نویسد:

«در اواخر عهد مظفرالدین شاه و آغاز ولیعهدی محمدعلی شاه قاجار، شخصیتی والامقام و درخشان جلوه کرد. او مرحوم اقبال آذر بود که صدایی رسا و حنجره ای برصلابت و با قدرت داشت و مبدع سبك و روشی شد که آواز را به گونهٔ تازه ای می خواند. در صفحه های اولیه ای که از او در تهران و باکو پر شد و به طور گسترده توزیع و منتشر و خریداری گردید. مشتاقان فراوانی یافت.»

دکتر جهانبگلو می افزاید:

«هنگامی که برای نخستین بار صدای او را شنیدم، در سالنی که به نام پنج دری خوانده می شد، از زنگ و انعکاس صدای او تمام جارها به صدا درآمد و گویی صدای ملکوتی او زمین و زمان را به لرزه درآورده بود... مرحوم اقبال آذر تاریخ متحرك زمان خود بود، زیرا بسیاری از بزرگان موسیقی ایران را درك کرده و خاطراتی از آنها در سینه داشت. او با مرحوم میرزا عبدالله، آقا حسینقلی، درویش خان و بسیاری از بزرگان موسیقی، از نزدیك، حشر و نشر داشت. ازرفتار بزرگان عصر با موسیقی دانان، خاطراتی در ضمیرش نهفته بود. می گویند در زمان استیلای ارتش شوروی در شمال ایران و بعد ازوقایع سوم شهریور ۱۳۲۰ وهنگام غائله آذربایجان و حکومت دموکراتها در آذربایجان، روزی وزیر فرهنگ پیشه وری، بی ریا، نزد اقبال آذر آمد و اورا به مجلس جشنی که به مناسبتی دموکراتها بر پا داشته بودند، دعوت کرد. مرحوم اقبال آذر گفت به شرطی می آیم که اشعار فارسی وموسیقی وآواز ایرانی بخوانم. حضور او در روی صحنه، با هلهله وشادی دموکراتها روبرو شد و دقایقی به پا خاسته برای او دست زدند. در آن هنگام که فارسی حرف زدن در همه آذربایجان ممنوع و فرقه گرایی مدروز بود، او به عنوان یك ایران دوست واقعی، تن به قضایی خطرناك داد و غزلی از عارف را با این مطلع آغاز کرد:

«خاك وطن که رفت، چه خاکی به سر کنیم؟»

می گویند سران دموکرات با آنکه برافروخته و خشمگین شده بودند، تحت تأثیر شخصیت و وقار و متانت و میزان محبوبیت او در نزد مردم آذربایجان، تا پایان برنامه او از جای نجنبیدند و حرکت ناشایستی از کسی سرنزد و بسیاری از آنان گریستند. هر چه کردند که او به تهران عزیمت کند، تا پایان غائله در آذربایجان موطن کرد و نام وطن و ایران را بلندآوازه ساخت.»[4]

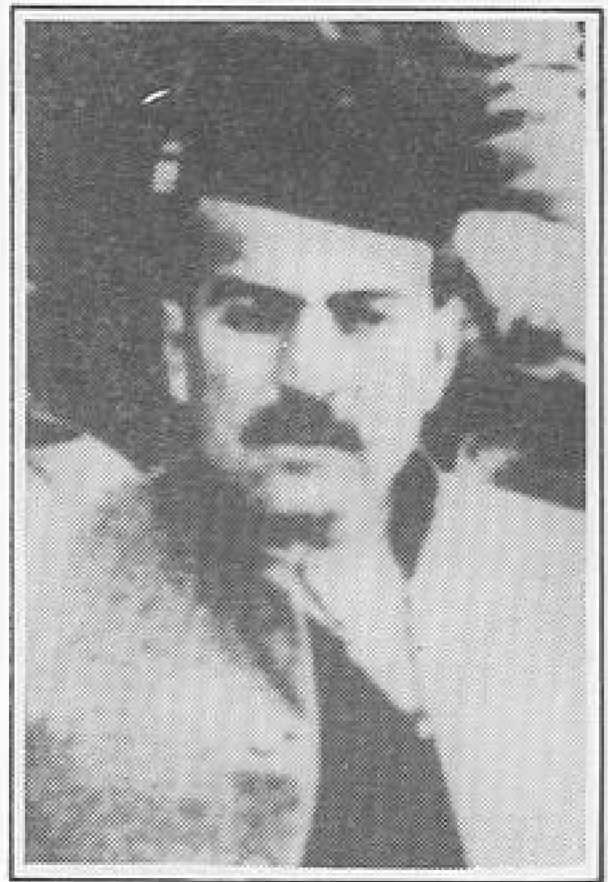
پرداختن کامل به شرح زندگانی و آثار ارزندهٔ به جا مانده از او حدیثی دیگر است و وقت و مجالی دیگر می طلبد.

کنسرت اخیر مرکز سرود و آهنگهای انقلابی که به همت «انجمن موسیقی ایران» به مناسبت بیستمین سالگرد درگذشت استاد اقبال آذر در شبهای هشتم، نهم و دهم تیرماه در تالار وحدت تهران برگزار شد، در واقع اقتدایی است به آواز اقبال و مکتب تبریز و کوشش دلپذیری است در معرفی و یادآوری نام وهنر بلندآوازهٔ او به دوستداران موسیقی سنتی ایران. در این میان، ابتکار عمل و توجه و حسن تشخیص استاد کریم صالح عظیمی، شاگرد و رهرو پرتلاش و خستگی ناپذیر او در برپایی این یادواره و بزرگداشت خاطره پرشکوه اقبال، ستودنی است. آنچه دربی می آید، گزارشی کوتاه از این برنامه (کنسرت) است:

صدای خود را داشتن و از خود بر خود نور تاباندن و از این گرما و روشنی، بر هستی دیگران پرتو افکندن؛ در خود فرو رفتن، ازهستی خویش مایه بر گرفتن، دل به آوای پنهان جان خویش سپردن و از آنجا به اعماق تاریخ خود گام نهادن و درگسترهٔ هنر وفرهنگ ملی راه یافتن و با نغمه و نوای نیاکان خود یکی شدن، موهبتی است که خوانندهٔ رمز آشنای آواز ایرانی پس از سالها ممارست و تلاش، دربی ریاضتهای طولانی و طی مراحل گوناگون، سرانجام، به مدد تحولی روانی و شهودی عرفانی بدان دست می یابد. (گرچه بسیاری از رهروان و راهیان این وادی، در نیمه راه از رفتن باز می مانند و راه به مقصود نمی برند). آواز ایرانی، اگر از آبشخور ردیف موسیقی، شناخت ژرف شعر و تجربه عرفانی مایه برگیرد، چنان مؤثر می افتد که شنوندهٔ



■ مرحوم اقبال آذر تاریخ متحرك زمان خود بود، زیرا بسیاری از بزرگان موسیقی ایران را درك کرده و خاطراتی از آنها در سینه داشت. او بـا مـرحـوم میـرزا عبدالله، آقـا حسینقلی، درویش خان و بسیاری از بزرگان موسیقی، از نزدیك، حشر و نشر داشت. ◄



■ «مکتب تبریز» و در واقع آواز «اقبال»، یکی از شاخص‌ترین مکاتب غزلخوانی در حوزهٔ ردیف موسیقی ایرانی است که در آن، هنرمند با مهارتی درخور تحسین، شعر را در هم‌آوایی و پیوند هم‌آهنگ و عمیق با موسیقی به کار می‌گیرد و با استفاده از گوشه‌ها و لحن‌های مناسب، به شعر جان و جلوه‌ای تازه می‌بخشد.

■ کنسرت اخیر صالح عظیمی، اگرچه به قصد معرفی سبک و سیاق اقبال تنظیم و اجراء شده است، اما صرفاً تقلیدی بی‌چون و چرا از سبک و شیوهٔ اجرای او نیست.

رازدان را به تجربه‌ای ژرف در جان و هستی خویش وا می‌دارد و او را به جذبهٔ حال رهنمون می‌شود.

خواننده نه تنها باید به درون خود، و نوای پنهان ضمیر خویش گوش سپرد، بلکه باید به صدای زندگی در گسترده‌ترین معنای آن گوش کند. گسترش و بالندگی تجربهٔ خوانندهٔ آواز سنتی با آنهمه دقائق و ظرائف پنهان و آشکار، روندی مداوم است. خوانندگانی که انبان کوچکی از دریافتهای حسی و عاطفی را به سرعت باز می‌تابانند و شوقی برای باز انباشتن و پروردن و بالودن آن ندارند، به تکراری کسالت‌بار می‌گرایند، چنانکه اکثر خوانندگان امروز بدان دچارند و شنوندگان نکته‌سنج از شنیدن و باز شنیدن صدای آنان احساس دلزدگی می‌کنند. خلاقیت هنری تنها با کار و تجربه به دست نمی‌آید. خواننده راه آشنا می‌داند که اندیشه و احساس و دریافتهای حسی او باید راهبرش باشند و تا این معرفت و تأمل و اندیشه در پس اثر نهفته نباشد، آواز او از عمق و اعتباری بایسته برخوردار نخواهد بود.

کریم صالح عظیمی، هنرمندی است که سالها به آموزش ردیف آوازی و پژوهش در مکاتب و سبکهای آوازی مشغول بوده است و از معدود افراد صاحب سبک در زمینهٔ آواز ایرانی است. او سالهای طولانی، از دو مکتب غنی و پربار موسیقی ایران بهره گرفته است. نخست مکتب تبریز و شاخص‌ترین چهره آن اقبال و دیگر، مکتب تهران که عبدالله دوامی، معرف و روایتگر آن است.

عظیمی که خود زادهٔ تبریز است، از سال ۱۳۴۲ تا پایان عمر پربرکت اقبال، از خرمن آگاهیهای این استاد بی‌بدیل موسیقی سنتی ایران، توشه برگرفته و در واقع، پروردهٔ این مکتب است.

کنسرت اخیر صالح عظیمی، اگر چه به قصد معرفی سبک و سیاق اقبال تنظیم و اجرا شده است، اما صرفاً تقلیدی بی‌چون و چرا از سبک و شیوهٔ اجرای او نیست. عظیمی که خود استادی صاحب سبک و پژوهشگری پرتلاش در زمینهٔ ردیف آوازی و دقائق و رموز خوانندگی است، بی‌آنکه از ساختار ویژهٔ آواز اقبال آذر و سبک خوانندگی او خارج شود، جای، جای نقش و نشان خود را نیز باز می‌نماید و مهارت و استادی خود را به نمایش می‌گذارد. عظیمی در عین حال که چارچوب کلی، حالت و لحن، مکثها و تکیه‌ها و حتی رنگ صدای اقبال را در اجرای خود، حفظ می‌کند، در همان قالب معین نیز شگردها و توانمندیهای خود را به ظهور می‌رساند و حالتها و تحریرهای پخته و زیبایی را که جلوه‌هایی از تحریرهای پرشور سیدعلی اصغر کردستانی و طاهرزاده (آثار دوران جوانی او) و عبدالله دوامی در آن پیداست، عرضه می‌دارد. عظیمی برای آنکه به اجرای خود، گستردگی و جامعیت بیشتری بدهد و تنوع گوشه‌ها و تحریرهای قابل اجرا در دستگاه شور را نشان دهد، از قسمتهایی از ردیف عبدالله‌خان دوامی نیز بهره می‌گیرد. ظاهراً کوشش صالح عظیمی، در این اجرا، علاوه بر وفاداری به چارچوب و سبک آواز اقبال و ویژگیهای مکتب تبریز، معرفی و شناساندن گوشه‌های مختلف دستگاه شور نیز بوده است.

موقعیت صالح عظیمی به عنوان یکی از استادان سرشناس آواز، بر نحوهٔ اجرای او تأثیری سنگین و تعیین کننده داشته است. به هر حال او فاقد سبکبالی یک خوانندهٔ معمولی است که می‌تواند فارغ از دقائق و لطائف مینیاتوری ردیف، متناسب با سلیقه‌های گوناگون به جلوه‌گری و مجلس‌آرایی بپردازد و به تعبیر آن استاد نکته‌سنج، به تسخیر ذهن و روح ساده‌دلان و سطحی نگران دست یازد.

عظیمی که سالهاست در مراکز گوناگون هنری و فرهنگی، ازجمله هنرستان موسیقی، مرکز سرود و آهنگهای انقلابی، سازمان رادیو، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی و... به تدریس ردیف آوازی مشغول است، همواره بر حفظ سنتهای آوازی و رعایت انضباط ردیفی تأکید کرده است. او معتقد است که «ردیف آوازی، ثمره و دستاورد قرنها تلاش و تکاپوی خلاق نوابغ و بزرگان موسیقی ایرانی است و چگونه می‌توان، بی‌آشنایی عمیق با دقائق و رموز موسیقی سنتی و احساس تعهد نسبت به گذشته و آینده این هنر اصیل، در آن دخل و تصرف کرد و به اتکاء ذوق و سلیقهٔ شخصی آن را تغییر داد. به هم ریختن شیرازه و اصول و قواعد موسیقی را نمی‌توان، سهل انگارانه با تعبیراتی نظیر بداهه خوانی (که خود موازین و اصولی دارد) توجیه کرد. خواننده‌ای که با ردیف و قواعد موسیقی آشنایی دارد، می‌داند که در این عرصهٔ مقدس، چه پهلوانان سرافرازی، حاصل سالها تلاش و مجاهدت خود را در طبق اخلاص نهاده‌اند و از همین‌رو دچار عجب و خودپسندی نمی‌شود و در این میدان، به گستاخی پا نمی‌نهد و بی‌پروائی نمی‌تازد. زیرا هیبت و هیمنهٔ سواران وگردان این عرصه را به چشم دیده و به گوش جان شنیده است».

صالح عظیمی، شیفتهٔ مکتب تبریز و شیوهٔ خوانندگی اقبال است. وقتی از اقبال سخن می‌گوید، برقی از شیفتگی و ارادت در نگاهش پیداست: «قامت بلند اقبال در عرصه آواز ایران، از همه نمایانتر است. او یک تنه، تبلور توانمندی و استحکام موسیقی اصیل و نماد تداوم و استمرار این هنر دیرپای ملی است.» دربارهٔ ویژگیهای آواز اقبال می‌گوید:

«در آواز او شکوه و شوکت موسیقی اصیل خود را باز می‌یابیم و در امواج صدای پرطنین او، خروش عصیانی قرنها تلاش و تکاپو را می‌شنویم. وقتی صدای پرجلال او را می‌شنویم، گویی بر بام بلند جهان ایستاده‌ایم و از آنجا ریشه در اعماق تاریخ کهنسال خود، به منظر آینده روشن خود چشم دوخته‌ایم. در صدای او انعکاس قرنها ایستادگی و مقاومت و غرور و عزت و آزادگی نیاکان خود را باز می‌یابیم. او از غربت و اندوه نمی‌نالد. برشکست نمی‌گرید، بلکه از آن دستمایه‌ای می‌سازد تا فریاد اعتراض و عصیان خود را به گوش دیگران برساند. او می‌غرد تا اندوه و ملال خویش را در آن پنهان دارد و کدام عاشق دلسوخته، غمی در دل ندارد. غمی به ژرفای عشق و وسعت درد. دردی از سر تعهد نسبت به تاریخ و آیندگان.

او برخلاف آن دسته از خوانندگان که در محدودهٔ حدیث نفس و اندوه و حزن و حسرت خود، مویه سر می‌دهند و از بدعهدی ایام شکوه آغاز می‌کنند، با اقتداری اعجاب‌آور، همچون رعد می‌غرد و تن به تسلیم نمی‌سپارد. آواز او یادآور فخر مردم ما و نمایانگر استحکام و صلابت فرهنگ ماست. در آواز او، اندیشه و تعهد، احساس و تأمل جای بسزایی دارد. او در گزینش اشعار، وسواس و دقت عجیبی داشت. شعرهای منتخب او بیانگر مفاهیم عالی انسانی و

غرفانی است.»

همچنان از اقبال می گوید:

«وقتی می‌خواند گویی ازتمام وجود خود مایه می‌گذاشت و با عشق و شور خود، به مفاهیم حیات می‌بخشید. کلام را بر می‌گرفت و به آن پرواز می‌داد. در محضر او سراپاگوش می‌شدم. دیدار او و شنیدن آوای دلنشین او موهبتی تاریخی بود. روزی به اتفاق تنی چند از دوستان به عیادت او رفته بودیم و اودر بستر آرمیده بود. دوستی دستی به ساز برد و من نیز آوازی خواندم. به شوق آمد، بر بالش خود تکیه داد و با آن آوای ملکوتی به تمنا و تشنگی جمع ما پاسخ گفت و به وسعت احساس و بلندای صدایش خواند. می‌دانستم که شمع وجودش دیری نمی‌پاید. سراپاگوش بودم، احساس می‌کردم که هزاران پرندهٔ خوشخوان در فضای کوچك خانه پر گشوده‌اند. رو به استاد کردم و گفتم: امروز به راستی از درو بام خانه رحمت می‌بارد. صدای او پرتوی از آوای ملکوتی بود»

فرصت و مجالی برای گفتگوی بیشتر با او نیست. چیزی به اجرای برنامه نمانده است. با متانت خود را برای ورود به صحنه آماده می کند با لبخند می گوید: این سخن بگذار تا...

□

صدای کف زدن حاضران را می شنوم

گروه ده نفره داوود آزاد، برجای مقرر خود، مقام می‌گیرند. بخشی از پیش درآمد علی اکبر خان شهنازی نواخته می‌شود. (این پیش درآمد به سیاق صفحات قدیمی در چهار بخش به تناسب گوشه‌های اصلی نواخته می‌شود.) سپس داوود آزاد، پس از چهار مضرابی پرشور، با زخمه‌های سنجیده راه به درآمد شور می‌برد.

صدای گرم و پر متانت صالح عظیمی، شکوه و گیرایی صدای اقبال را تداعی می‌کند. گویی خواننده، یکسره خود را به فضای حسی و عاطفی اقبال سپرده است:

رواق منظر چشم من آشیانهٔ توست
کرم نما و فرود آ که خانه، خانهٔ توست

شیوهٔ اجرا، تکیه‌ها، لحنها و تحریرها همه یادآور سبك فاخر اقبال است. در صفحاتی که از اقبال باقی مانده است، شوری را با این مطلع به یاد داریم:

حکایت از لب شیرین دهان سیم اندام
تفاوتی نکند گر دعاست ور دشنام

عظیمی آنگاه راه به «رهاب» یا «رهاوی» می برد. او در اجرای این گوشه به ردیف عبداله خان دوامی چشم دارد و از دقائق آواز او بهره می‌گیرد.

با اجرای گروهی بخش دیگری از پیش درآمد شهنازی (پیش درآمد اوج) عظیمی همراه با سنتور «مهران قلعه‌ای» به خواندن اوج یا به روایتی (سلمكِ) و گوشه‌های شهناز و قرچه می‌پردازد و با حالتی جذاب به درآمد شور باز می‌گردد.

صالح عظیمی براساس سنت آوازخوانی، در پایان هرگوشه به مایهٔ اصلی باز می‌گردد. در بارهٔ ضرورت و لزوم این بازگشت بد نیست به نظر اقبال آذر در این مورد توجه کنیم. او در تأیید و تأکید برضرورت «فروز» یا «فرود» می‌گوید:

«خوانندگان امروز با آن که صدایی زیبا و تحریرهای مخملی دارند، اما متأسفانه چون فروز نمی‌کنند، انسان را پا در هوا نگاه می‌دارند.»[5]

دور نرویم!

سپس ارکستر، پیش درآمد رضوی را می نوازد. گوشه‌های رضوی، (با تحریر جواد خوانی)، نغمه و حزین، ره آورد این بخش از برنامه است. داوود آزاد و مهران قلعه‌ای به صورت تکنواز و همنواز، آواز را همراهی می کنند.

بخش پایانی، پیش‌درآمد، به گوشهٔ حسینی نظر دارد. عظیمی گوشهٔ حسینی را با صدای بم (یك اوکتاو پایینتر) با شعر زیبای حافظ آغاز می کند:

منم که گوشه میخانه خانقاه من است....

و پس از گذار از گوشه های خجسته و دوبیتی، با حالتی غیرمنتظره و بدیع تصنیف «دوبیتی» را به اجرا درمی‌آورد و ارکستر پاسخ می‌دهد. سپس با انعطافی دلپذیر، راه به مایه دشتی می برد. گوشهٔ چوپانی ارمغان این سفر کوتاه است. خواننده آنگاه از طریق گوشه های زیرکش سلمك، به درآمد شور باز می گردد و به سنت معمول، مثنوی شور را با متانت و استحکامی درخور تحسین به عنوان آخرین بخش از قطعات آوازی خود به اجرا درمی‌آورد. و در پایان، باتصنیف پرشور «چه شورها» ساختهٔ عارف قزوینی، به برنامهٔ خود نظمی آهنگین می دهد. (پیش از این، اجرای این تصنیف را با صدای اقبال و بنان شنیده‌ایم.) رنگ شور ساختهٔ داوود آزاد نوازندهٔ خوش قریحه و چیره‌دست تار که از شاگردان سرشناس مرحوم بیکچه خانی است، به برنامهٔ سنجیده و موفق عظیمی و داود آزاد، شوری دیگر می بخشد.

استقبال گرم حاضران و تقدیم دسته‌های گل به خواننده و اعضای ارکستر، همراه با کف زدنهای پیاپی که چندین دقیقه به طول می انجامد، نشان از سپاس و حق شناسی مردمی دارد که به راستی به موسیقی ملی و سنتی خود عشق می‌ورزند. در واقع، جز دلبستگی و شیفتگی مردم به ارزشهای ملی و اصیل، رمز پایداری و دوام موسیقی سنتی را در کجا می توان جست؟

پانویس:

۱) برگرفته از بروشور انجمن موسیقی ایران (یادوارهٔ اقبال)

۲) سرگذشت موسیقی ایران / روح الله خالقی / جلد اول

۳) همان ماخذ.

۴) یادوارهٔ محمود کریمی / منوچهر جهانبگلو

۵) گامهای گمشده /مرتضی حنانه / ص ۴۳ و ۴۴

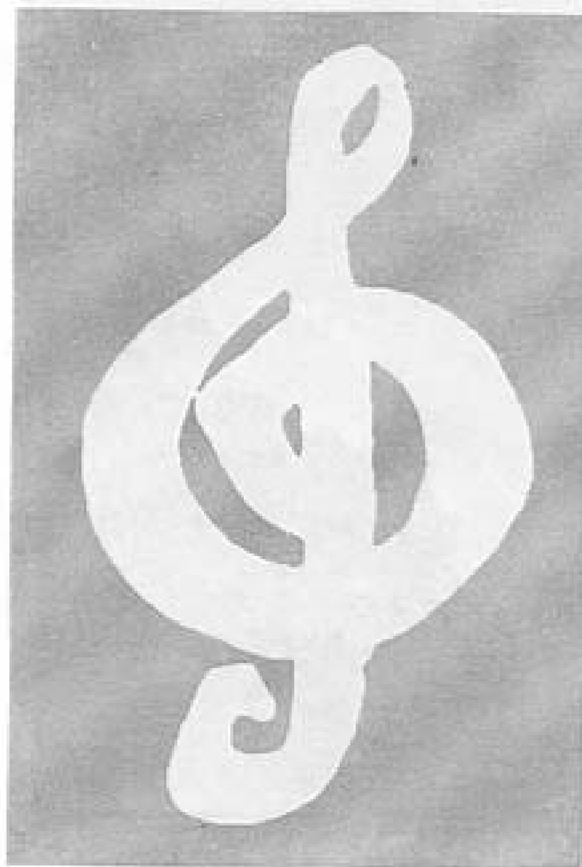
اقبال در پاسخ این پرسش که «فروز» چیست می گوید: «فروز» آن است که در پایان هرگوشه به مایهٔ اصلی برگردیم و در آخر هم یك فروز به شور کنیم».

شادروان مرتضی حنانه در کتاب گامهای گمشده پس از ذکر این گفتار می نویسد:

«این تأکیدهای پی‌درپی اقبال آذر، حاکی از یك سنت کهن و واجب‌الاجراست. او عقیده داشت که انسان را پادر هوا نگاه می‌دارند و این خود دلیل بر وجود یك قوهٔ ثقل مرکزی است کهٔ همه چیز را به خود جذب می کند. این یك عقیدهٔ فردی نیست، بلکه عادت یك گوش صدساله است. پس می توان به آن اطمینان داشت.»

عبدالقادر مراغه ای در این مورد چنین می نویسد:

«و چون کسی خواهد که تصنیفی اختیار کند، بر آن طریقه صوت و تشبیعه را ادا کند و بازگردد به سوی طریقه و در نزد قدما روا نیست که بازنگردند.»



■ خواننده، نه تنها باید به درون خود و نوای پنهان ضمیر خویش گوش سِپَرد، بلکه باید به صدای زندگی در گسترده‌ترین معنای آن گوش کند. گسترش و بالندگی تجربهٔ خوانندهٔ آواز سنتی با آن همه دقائق و ظرائف پنهان و آشکار، روندی مداوم است. خوانندگانی که انبان کوچکی از دریافتهای حسی و عاطفی را به سرعت باز می‌تابانند و شوقی برای باز انباشتن و پروردن و پالودن آن ندارند، به تکراری کسالت‌بار می گرایند، چنان که اکثر خوانندگان امروز به آن دچارند و شنوندگان نکته‌سنج از شنیدن و بازشنیدن صدای آنان احساس دلزدگی می کنند.



● یادداشتی بر نمایشگاه نقاشی نامی پتگر

نگاه ویژهٔ نگارگر به طبیعت و هستی

در اردیبهشت ماه گذشته نمایشگاهی از چشم‌اندازهای نامی پتگر، نقاش خوب معاصر در نگارخانهٔ شیخ برپا شد. در بروشور نمایشگاه از قول بنیانگذار گالری می‌خوانیم که: «خانوادهٔ پتگر، سهم مهم و ارزنده‌ای در نقاشی معاصر ایران دارند و بعضی از آنان، از نقاشان جدی و مؤثر کشور به شمار می‌روند و بسیاری از هنرمندان امروز ایران، از شاگردان آنان محسوب می‌شوند» و در ادامهٔ آن می‌خوانیم: «اعضای این خانواده طی دو نسل، آثار متعددی در زمینهٔ هنر نقاشی آفریده‌اند که بیشتر رئالیستی و امپرسیونیستی بوده است؛ ولی نسل دوم پتگرها، طبیعتاً با تحولات و حرکتهای نوین هنری آشنایی نزدیکتر و ژرفتری پیدا کرده‌اند و در آثارشان، نمونه‌های بسیاری دیده می‌شود که گرایش آنان را به سبکها و اسلوبهای جدید هنر نقاشی نشان می‌دهد.»

آنچه در وادی نخست به چشم می‌آید، رنگ آمیزی خیره کننده و چشمگیر تابلوهاست؛ که در آنها به ویژه رنگهای متالیك (طلایی، نقره‌ای و مسی) و رنگهای فیروزه‌ای و لاجوردی و ارغوانی، با تداعیهای خاص از همه نمایان‌تر است.

تماشاگر، از آغاز خود را رودرروی صحنه‌هایی می‌یابد که گویی از بافتی دولایه برخوردار است. آنچه در نگاه نخست، توصیفگر منظره‌های دامنه‌های کوهستان یا کویری کم و بیش آشناست، پس از درنگی تأمل‌بار و در نگاههای بعدی، ابعاد و جنبه‌های دیگر خود را باز می‌یابند و با تداعیهای گوناگون، به آرامی به جلوه‌گری درمی‌آیند.

بدین گونه در پس هر پرده، ارزشهای تجسمی و زیبا شناختی نمایان می‌شوند، وذهن وروح را به تحرک وا می‌دارند.

آسمانِ تابلوهای پتگر، به رنگ کاشیهای مساجد، حضوری دوگانه دارد؛ ازیك سو آسمانی است بی‌غبار، بی‌کدورت و بی‌ثقل و نیز شفاف و تمیز و از سوی دیگر، به منظرهٔ آشنای گنبدها و کاشیهای لاجوردی چشم دارد، و این یادآوری‌ها زمانی ذهن را برمی‌انگیزد که در پس هر طرح و تصویر، در پناه هر رنگ، چیزی دیگر، چیزی پنهانتر و در عین حال آشناتر بیابی. از دامنه‌های کویری، پارچه‌های زربفت و ترمه‌دوزی را به یاد می‌آوری و همین گونه، با تداعیهای گوناگون به لایه‌های عمیقتر تابلوها نزدیکتر می‌شوی. چشم‌اندازهای پتگر، بیانگر مفاهیم ادبی و فلسفی نیستند، نقاش نمی‌خواهد اندیشه‌ای را القا کند. آشکارا درمی‌یابی که تابلوها بار اندیشه و پیك و پیام خاصی را به دوش نمی‌کشند. این است که تماشاگر آثار او، از همان آغاز، به یك معنی خود را سبکبار می‌یابد. حالت تدافعی به خود نمی‌گیرد. و بیش از آنکه در پی کشف رازی پنهان و یا اندیشه‌ای نامکشوف باشد، در پی دریافت نگاه ویژه نگارگر به هستی و طبیعت است. نقاش، با شوقی کودکانه و در عین حال با وجدی عارفانه به طبیعت نگریسته است. و هر آنچه دیده، به تصویر کشیده است؛ بی‌آنکه در تقلای القای منظوری دانسته و سنجیده در متن آثار خود باشد. پتگر نگاهی ساده‌دلانه و معصوم به طبیعت دارد. مانند کودکی که مسحور مادر خویش است. طبیعت مادر را با لبخند به تماشا نشسته است و این سودای وسوسه‌بار را در ذهن ندارد که از آن، لزوماً تصویری اندیشمندانه به دست بدهد. نقاشیهای پتگر بیانی ادبی ندارند، واقعگرا نیز نیستند؛ در آثار او منظرهٔ صبحی فرحبخش یا غروبی غمزده و رمانتیك نمی‌بینی. صحنه‌هایی که ناگهان هوس کنی در آنها خیمه‌زنی و روزی را به استراحت بگذرانی، دشتی خرم که وسوسه شوی در آنجا به گلگشت بپردازی، نمی‌یابی. طبیعتی که نقاش فراروی تو قرار داده، آن طبیعت آشنا و شناخته نیست. نمی‌دانی با آن چه بکنی! قصیده‌های منوچهری را خوانده‌ای؟ بیان مفخم عنصری و خاقانی را به یاد می‌آوری؟ برخی از آثار شاعران ایران، قله‌های اندیشه یا احساس بشری است و این شاعران، در شمار بزرگترین شاعران جهانند: مولوی، حافظ، سعدی و فردوسی... و گروهی نیز بازبان فاخر و سبك و سیاق آهنگین خود در خور ستایشند: فرخی سیستانی، منوچهری دامغانی. چشم‌اندازهای اخیر پتگر، به قصیده‌های رنگین و پرنقش و نگار فرخی می‌ماند:

از هر صنایعی که بخواهی براو اثر
وزهر بدایعی که بجویی بر او نشان
این را زبان نهاد و خرد رشت و عقل بافت
نقاش بود دست و ضمیر اندر آن بیان

اینجا و آنجا، فراز و فرودهایی صخره‌ای یا خاکی با بافتی مرصع و نفیس با نور و رنگی همچون نور و رنگ پارچه‌های زربفت یا مخمل یا ترمهٔ شرقی می‌بینی که گاه آمیخته با ابر و میغ و مه هستند. در تمامی تابلوها، غلبه با بیان تصویری و تغزلی و سمبولیك است. شخصیت و خلوص رنگها، ارزش تمثیلی و نمادین آنها، حال و هوای زنده و ترکیب بندی مستحکم و با نفوذشان، ما را با شیوه‌ای ویژه که دستخط شخصی هنرمند است روبرو می‌کند. در اینجاست که با صناعت آگاهانهٔ هنرمند که ثمرهٔ سالها تجربه و تلاش اوست، آشنا می‌شویم.

چشم‌اندازهای پتگر، از عینیت و ذهنیت‌های گذشته سخن می‌گوید. نگاه پتگر به طبیعت، نگاهی تاریخی با گرایشی سنتی و ملی است. با این همه پتگر به نقاشی نظر دارد نه نقالی، و برآن نیست که آگاهانه، مفاهیم ذهنی خود را به تصویر درآورد. او در بند سبکها و مباحث نقد هنری نیست و یکسره خود را از مفاهیم مربوط به واقعگرایی و یا واقع گریزی به دور داشته است.

شاید بهترین واژه‌ای که می‌تواند ویژگی سبك و سیاق چشم‌اندازهای او را بیان کند، واژهٔ ترکیب یا سنتز است. در این آثار، ما ضمن آنکه «هم نهاد» های طبیعت را مشاهده می‌کنیم، «برنهاد» های ذهن و نیز، «هم نهاد» های آنها را می‌بینیم. چشم‌اندازهای نقاش، پنجره‌هایی هستند گشوده برطبیعت و در عین حال، بیانگر حال و هوای نگارگر، تخیلات، تداعیها و عوالم مربوط به رئالیسم بصری و نوعی فرا رئالیسم عرفانی‌اند.

نامی پتگر، طبیعت آرمانی خود را به تصویر کشیده است. طبیعتی که گرچه (به قول خود او) طبیعتی ناب و بی‌کدورت است؛ اما دیگر آن طبیعت واقعی نیست. بلکه طبیعتی است که جامه‌ای انسانی پوشیده است. طبیعتی که از تاریخ و سنتهای ملی

سرشار است. او طبیعت را جدا از انسان نمی‌بیند. به عبارت دیگر، او چنان انسان و طبیعت را درهم آمیخته که دیگر تفکیك آنها از یکدیگر ممکن نیست. نقاش مستقیماً به انسان نمی‌پردازد به طبیعت نیز جدا از انسان نمی‌نگرد؛ بلکه هر دو را در وحدتی ژرف به تصویر می‌کشد. طبیعت در آثار بتگر، بی‌پیرایه و بی‌زیور نیست. گویی نقاش ضروری می‌بیند که آن را بزك کند.

تو سایه‌روشن‌های طبیعی را ناظر نیستی. کدورت و چرکی طبیعت را نمی‌بینی. عارضه‌های تصادف و نقص در کار نیست. همه چیز شفاف، جواهرنشان، بی‌تکدر، سرشار از حیات و سرزندگی، فرخنده حال و رو به سوی کمال است. کوه و آب و بوته و خاك رنگین در معیت نسیم ناپیدا به رقص و سماع درآمده‌اند یا به سکوت و مراقبه نشسته‌اند که در نهایت، وجهی وجد آفرین و لبریز از عشق دشوار را به ما می‌نمایانند. پدیده‌های طبیعی، تنها محملی است تا از طریق آن، آن سوی وجه هستی را دریابیم. راز این منظره‌ها به همان اندازه که آشکار می‌نماید، محجوب می‌ماند و در عین حال که در حجاب است، مکشوف و برملا نیز هست. همین آمیختگی نهان و آشکار است که به آثار او جلوه‌ای رازآمیز می‌بخشد.

در آثار او، ثقل و سنگینی، اعوجاج و خشونت، نقص و زشتی غایب‌اند. در تابلوهای «شبانه» «برفراز پرتگاهها» و «چشم‌اندازهای تجریدی شماره‌های ۱ و ۲» با صحنه‌هایی هولناك و هیبت‌انگیز روبرو می‌شویم که شکوه و عظمت آن، ذهن تماشاگر را برمی‌آشوبد. «چشم‌انداز تجریدی شماره ۱» تابلویی است چهارگوش با فرمهایی که گاه صخره را تداعی می‌کنند و گاه علف و یا ابر را؛ اما در واقع نه صخره را می‌نمایانند و نه علف و نه ابر را. گویی همه چیز شیئیت خویش را از دست داده‌اند و حول یك گردش محسوس دورانی، به سوی «کائوس» یا «هاویه» نخستین بازگشته‌اند و یا برعکس، گاهی به نظر می‌رسد، «هاویه» و ماهیت آغازین، به تدریج، صورتهای نوعی خاص را به خویش جذب می‌کنند و از آشفتگی، به سوی انتظام و تعادل، استحاله می‌یابند.

در یکی از تابلوها، ردیفی از سروها را می‌بینیم که درحالی که بخشی از چشم‌انداز را تشکیل می‌دهند، رو به خروج از کادر دارند و تداعیگر توالی و تداوم هستی و طبیعتند. جنگلی را روایت می‌کنند که نمی‌بینیم، اما حضورش را احساس می‌کنیم. تابلوهای او با رنگهای زنده و سیال چه در سطح و چه در عمق با مضامینی همانند تکرار می‌شوند. گویی همه چیز در حال تکوین است. حرکت و پویایی پنهان در طبیعت، در تابلوهای او آشکار می‌شوند. تپش و جوشش طبیعت را می‌بینی، صدای نفسهای خاك را می‌شنوی و رقص و پیچ و تاب ابرها را می‌بینی. همه چیز از ریتمی طبیعی برخوردارند و از وحدتی هارمونیك سخن می‌گویند. در یکی از تابلوها پس از آنکه از سطح صاف و یکدست کویر به سوی دامنه‌های کوه بالا می‌رویم، ناگهان، درختان، سبزدرسبز، نغمه‌ساز می‌کنند و غوغای نهفته دردل خاك و کوه و جنگل را به سوی آسمان فریاد می‌کنند.

□

در جمع بندی نهایی، باید پاسخی برای این سؤال یافت که آیا کوششهای تجریدی نقاش به ثمر رسیده است؟ به نظر می‌رسد که هر جا تجرید در پس شکل ظاهری اثر پنهان شده است، با کارهای موفقتری روبرو هستیم. در این زمینه، نظر نقاش را جویا می‌شویم. می‌گوید:

«من هیچ کوششی برای تجریدی کار کردن نداشته‌ام بلکه خود به خود به سوی آن کشیده شده‌ام»

می‌پرسیم که آیا این چند اثر به مثابه یك آغاز است؟ می‌گوید:

«نمی‌دانم که باز به همین شیوه کار خواهم کرد یا نه در ذهن هنرمند، شکل و محتوای کار چندان آگاهانه و سنجیده و یا به عبارت دقیقتر دانسته صورت نمی‌پذیرد. البته احتمال زیادی وجود دارد که باز به همین شیوه کار کنم؛ گرچه اصلاً برای من سبك و سیاق مفهومی ندارد. من در اشکال طبیعی هم نوعی انتزاع می‌بینم. مخصوصاً وقتی بار «دانستگی» را از دوش پدیده‌ها برمی‌داریم و به پدیده‌ها به عنوان «حضوری اینچنین» و «بی‌نام» و «بی‌حافظه» نگاه می‌کنیم، هر پدیدهٔ ظاهراً طبیعی به نظرمان یك انتزاع می‌رسد. یا به عبارت دیگر، هر شکلی نوعی بی‌شکلی درون خود دارد و هر بی‌شکلی نیز شکلی دارد. من نمی‌دانم چه تفاوت فاحشی هست بین مثلاً فیگوراتیو دیدن و غیر فیگوراتیو دیدن.

به اعتقاد من هر تجریدی، مشابهش در طبیعت هست. طبیعت به مفهوم وسیع کلمه، یعنی از میکروفیزیك تا ماکروفیزیك؛ از فراز آسمانها تا اعماق دریاها. تصور نمی‌کنم بتوانیم شکلی را متصور شویم که در یك جای طبیعت مشابهش را نیابیم. ذهنیت و عینیت بالاخره در یك جا به هم می‌رسند. واقعیت سکهٔ دورویی است که یك روی آن، واقعیات عینی و روی دیگرش، واقعیات ذهنی است. ماورای عینیت و ذهنیت به کار پرداختن و با کار یکی شدن، خودش درونمایه و صورت خارجی یك اثر را تعیین خواهد کرد. این ما نیستیم که «هنر آفرینیم» بلکه این هنر است که ما را می‌آفریند. یا به عبارت دیگر، این هنر است که خودش را متحقق می‌کند هنرمند اصیل، فقط یك رابطه و واسطه است...»

در بازنگری آثار بتگر، نوعی تعلیق و سایه‌ای از تردید و دودلی مشاهده می‌کنیم. گویی نقاش در تلفیق ذهنیت و عینیت، مردد است. همین حالت تعلیق را درآمیختگی سنت و بدعت می‌یابیم. نقاش بندهای محافظه‌کاری را یکسره قطع نکرده است و از پرداختن جسورانه به آنچه در ذهن می‌پرورد، پرهیز می‌کند. در تابلوی «سورهٔ پائیز» عناصر مختلف گسسته و بی‌ارتباط به نظر می‌رسند و از وحدت و انسجام لازم برخوردار نیستند. عنصر معماری در این اثر و همچنین در تابلوهای «ترنه و مقبره» زائد و بی‌مورد جلوه می‌کند. در تابلوی «سرو، میغ، کوه» اگر سروها و متن نقره‌ای پس زمینه، حالت مینیاتوری نداشت، سمبولیسم آنها بهتر در بافت کلی اثر جا می‌افتاد. در تابلوی «آسمان کویر» با وجود خط سفید ناشی از عبور جت که به شکل خراشی برصحنه پاك و بی‌غبار آسمان دیده می‌شود، مجموعاً با صحنه‌ای مواجهیم که



به هرحال، می‌توانست با یك دوربین عکاسی و اندکی رتوش شکل گیرد. در تابلوی «دامنه‌های سُرخدره» ترکیب بندی اثر فشرده و نفس‌گیر است و «در باغ اناً» آرامش و سکون فیگورهای پلان اول، در تضاد با وزش باد در کل صحنه است. همچنین، شاید بتوان گفت که تابلوی «اشاره به دوردستها» حالتی رمانتیك و در نتیجه ادبی دارد. البته عنصر جادویی و مرموز «هنر و زیبایی» را نمی‌توان با چنین قاطعیت و جزمیتی محك زد؛ چه به تجربه ثابت شده است که معمولاً منتقدان، دیرتر از هنرمندان از راه می‌رسند!

میرمحمود میرزاده

مرده‌ای که واقعاً مرده بود...

• صادق کرمیار



شب: خیابان واماندهٔ همیشگی و کهنگی حسرتبار خاطرات رسوب کرده‌ای که پیرمرد با آنها خوگرفته بود، خاطراتی که همه زندگی‌اش را پرکرده بودند...

آینده؟ سگ لرزهٔ زمستان که تمام شده؛ پس این سوز و سرما کدام گوری بود که این وقت آمده؟ خبر مرگش! آسمان که تپیده، فقط سوزش را به رخ می‌کشد... کرخت شده بود دستهایش، و تن به عصای خشک و خمیده سپرده بود. از کنج دیوار، راه چه طولانی شده بود، آن وقتها انگار کوتاهتر بود، نزدیکتر بود! ای‌ی‌ی جوانی کجایی؟! خیابان کش آمده؟!

آرایشگاه «یاس»: رجب هنوز مانده بود. مگر قرار بود نماند؟ با شانه و قیچی روی سرمشتری‌اش خم شده بود. هنوز آن سیگار آپاداتای نیم سوختهٔ سالها کنج لبهای فرویسته‌اش سرگردان و خاموش مانده بود. مشتری‌اش گردن خمانده و راضي و تسلیم سر به رجب سپرده بود. کیست؟ اگر غدهٔ گردویی پس کله‌اش را نمی‌دید، هرگز او را نمی‌شناخت: کریم پاسبان!

ـ موهای روی غده‌ام را بیشتر کوتاه کن تا با جاهای دیگر یك دست بشود.

ـ چه توفیری دارد سرکار، این دینی است که همیشه به گردن توست.

خندید. از جلو آرایشگاه رجب که گذشت، پسر موطلایی بهرام مکانیك را دید که جلو درخانه، بند کفش نیمدارش را می‌بست. این پسر بهرام است؟ چه بزرگ شده ولدچموش. انگار همین دیروز بود که بهرام مکانیك برای پسردارشدنش، شیرینی پخش می‌کرد بین کاسبهای محل:

ـ پسر بهرام مکانیك است، شوخی نیست، هستهٔ خرمایش را بادنیا عوض نمی‌کنم.

ـ این بچه به کی رفته که موهایش طلایی شده، بهرام؟

بهرام آن قدر زنش را زیر لگد گرفته بود تا سرانجام فهمیده بود که موهای مادربزرگ خدابیامرز خودش طلایی بوده. شاید هم این را مادرش گفته بود که بهرام را آرام کند و زنش را خلاص.

بچه که به دنیا آمده بود، هیچ کس به دیدن او نرفته بود، جز منصور لجن (آقای سلطانی!) همان روز اول با یك جعبه شیرینی به خانهٔ بهرام رفته بود و همان طور سرپا و عجول تبریك گفته بود و یك هزار تومانی توی قنداق بچه گذاشته بود.

ـ هرچه کم و کسری داشتی به خودم بگو، تو پسر خوبی هستی آقابهرام...

حرامزاده پفیوز... بهرام مکانیك هیچ گاه به خود

اجازه نداده بود که به موهای بور و لخت پس کلهٔ تاس آقای سلطانی فکر کند.
ـ سلام آقای سعادتی!
ـ سلام پسر، پیرشوی الهی!
ـ زود باشید، الان منصور لجن را می‌آورند.
ـ بابات کجاست، پسرجان؟
ـ دم دکان است...

... و دوید. آقای سعادتی چشم چرخاند و مردم را دید که تک و توک به سمت نمایشگاه ماشین منصور لجن می‌رفتند. کرکرهٔ مکانیکی بهرام تا نیمه پایین بود و نور مات و یخزدهٔ مغازه‌اش روی ساختمان آقای سلطانی افتاده بود.

همه بودند. غریب و آشنا. انگار غریبه‌ها بیشتر بودند. به جلو مغازه مکانیکی بهرام که رسید، تازه ساختمان چهارطبقهٔ آقای سلطانی را شناخت. یعنی همان نمایشگاه ماشین منصور لجن است؟ دیوارهای سوخته و پنجره‌های درهم شکسته و دودخورده. همان ساختمان که او هرشب به سراغش می‌رفت و با کلنگ به جان بی‌جان ماشین‌های «بنز» و «بی.ام.و» داخل آن می‌افتاد و دست آخر همه جا را به آتش می‌کشید... ولی باز هم آرام نمی‌گرفت تا بعد که منصور لجن را با دستهای خودش خفه می‌کرد و نفس راحتی می‌کشید و چشمهایش را به تاریکی می‌دوخت و کمی آرام می‌گرفت و می‌توانست یك چرت بخوابد. حالا که ساختمان ذلیل و توسری خوردهٔ منصور لجن جلو چشمهایش بود و مطمئن شد که خواب و خیال نیست، اول فکر کرد که خود منصور لجن هم حتماً مرده... هه! کاش مرده بود و من را این همه راه تا اینجا نمی‌کشاند که به دار کشیدنش را تماشا کنم. اما بهتر که نمرده و می‌توانم جان کندنش را با چشمهای خودم ببینم، همان طور که جان کندن پسرم را دیدم و فقط توانستم دستهایم را بگزم و منصور ودار و دسته‌اش را نفرین کنم.

به خرابهٔ پشت خانهٔ منصور لجن رفت که سالها در خانه‌ای که دیگر خانه نبود، دل به روزها سپرده بود و از صبح خروس خوان بی‌اعتنا به غرولندزنش به بام می‌رفت و با کفترهایش عشق می‌کرد و طوقی و دم قهوه‌ای را از تنگ هم می‌انداخت و جوجه می‌کشید و تا وقتی که حمید از مدرسه برمی‌گشت، همان جا می‌ماند. می‌گفت: وقتی به بغبغوی کفترهام گوش می‌کنم، قلبم آرام می‌گیرد.

اما، حالا دیگر نه کفتری بود و نه بامی.

سروکلهٔ آقای زورقی هم از ته کوچه پیداشد. هروقت آقای زورقی را می‌دید، به یاد حقوق بازنشستگی و اضافه حقوق و لایحه و مصوبه‌های رنگارنگ دولت و مجلس برای افزایش حقوق بازنشستگان کشوری می‌افتاد: «آقا شنیده‌ام دولت، یك لایحه‌ای به مجلس فرستاده که توی آن یك تبصره از بند آخرش مربوط به حقوق بازنشستگان کشوری است. هنوز نمی‌دانم چیه اما فکر می‌کنم، یك درصد به حقوقها اضافه بشود. روزنامه‌ها هم یك چیزهایی نوشته بودند».

کارمند بازنشستهٔ راه آهن بود. جلوتر که آمد، پیرمرد را شناخت. گره فندقی کراواتش را میزان کرد و از همان دوردستش را به طرف پیرمرد دراز کرد، مثل همیشه عوض نشده بود؛ انگار سرحال‌تر و قبراق‌تر هم به نظر می‌رسید، چه زود پیرمرد را شناخت:
ـ به به، آقای سعادتی، حال؟ احوال؟ نچ نچ... شما هم خبر شدید؟... هی‌ی‌ی... اینه آخرش، آخرش اینه، نچ نچ...

تند و جویده جویده کلمه‌ها را تف می‌کرد و حرفهایش نصفه نیمه در هواگم می‌شد:
ـ از قدیم گفته‌اند، خون مظلوم هدر نمی‌رود آقا، نچ نچ... هدر نمی‌رود... همان روز عرض کردم که... تو بیمارستان نگفتم؟ نه، نگفتم؟ نگفتم که چوبش را می‌خورد، نچ نچ... چه پسر نازنینی بود، هیچ کس تو این محل از حمید آقا بدی ندیده بود، حیف... خدا بیامرزدش نچ نچ... لااله الاالله، تك بود، تك، تك بود آقا... حالا کجا تشریف دارید؟
ـ خیابان شادمان.
ـ جای خوبیه آقا، جای خوبیه، بسیار جای خوبیه، نچ نچ... نخیر، جای خوبیه، از این خراب شده بهتره...

پیرمرد پرسید:
ـ حالا کی می‌آورندش، آقای زورقی؟
ـ دیگر چیزی نمانده، نچ نچ... چیزی نمانده، می‌بینید مردم را؟ چه ظلمی کرد به شما، همان موقع من گفتم، گفتم که بالاخره چوبش را می‌خورد، خورد آقا، نچ نچ... خورد، خورد، بله، بدجوری هم خورد...

چراغ مغازهٔ بهرام مکانیك خاموش شد. بهرام بیرون آمد و کرکره را کشید پایین و قفل زد. پسرش وده دوازده نفری از دیگر بچه‌های خیابان، به انتظار آوردن چوبهٔ دار منصور لجن خیابان را شلوغ کرده بودند. بهرام مکانیك بی‌اعتنا به جماعت، راه افتاد که به خانه برود. آقای سعادتی صدایش زد. آن روز که صفرکچل شاگرد بادو منصور، کلهٔ ظهر سرکوچه بیخودی سر آشغالهای توی جوی شلتاق راه انداخت و با حمید گلاویز شد، بهرام مکانیك هم آنجا بود. خودش بعدها، توی بیمارستان گفته بود که چند بار سعی کرده بود آنها را از هم سوا کند، اما ترسیده بود که پای خودش هم وسط کشیده شود. اما اهل محل چیزدیگری می‌گفتند. حمید هم دست تنها حریف آدمهای منصور لجن نبود. پدرش وقتی از راه رسیده بود که سرحمید از وسط کفیده بود و خون همهٔ صورتش را پوشانده بود. چند روز بعد هم توی بیمارستان تمام کرده بود.

کار به کلانتری و دادگاه کشیده بود، اما رییس کلانتری می‌گفت: «بی‌فایده است، سعادتی بهتره که خانه‌اش را به آقای سلطانی بفروشد و شر را بخواباند». همان طور هم شد. روز دادگاه که آقای سعادتی دادباخته و شولیده به خانه برگشته بود، مجبور شده بود خانه را وابدهد و جان خودش وزنش را بردارد و از آنجا برود. اما نمی‌دانست که چند ماه بعدزنش هم دق مرگ می‌شود و او را تنها می‌گذارد.

ماهها بعد بهرام مکانیك به آقای سعادتی گفته بود که نقشه کتك زدن پسرش را از قبل کشیده بودند، اما قرار نبود او را بکشند.

بهرام وقتی آقای سعادتی را شناخت، از او عذرخواهی کرد. پیرمرد معنی عذرخواهی بهرام را نفهمید، اما پذیرفت. بعدهم بهرام بدون خداحافظی بچه‌اش را از وسط خیابان پیداکرد و با دوتا پس گردنی روانه خانه‌اش کرد و خودش هم به دنبالش راه افتاد موقع رفتن، آقای سعادتی فقط شنید که بهرام گفت: «مردم را مسخره کرده‌اند...» ازچیزی خبر داشت؟

آقای زورقی خواست برود، پیرمرد پرسید:
ـ حالا واقعاً می‌آورندش؟
ـ اختیار دارید، این پسره نان خور منصورلجن بوده، به حرفهاش گوش نکنید، نچ نچ... چوبهٔ دارش را هم آماده کرده‌اند، حاضره، مهدی، همین مهدی نجار، چوبهٔ دار را ساخته، مهدی، نچ نچ... ببخشید، من یك سر بروم ببینم حاضر شده، خودم سفارش داده‌ام، با خرج خودم، با خرج خودم، بله... نچ نچ... به من هم کم ظلم نکرد آقا... و رفت. سرما چه سماجتی داشت. پیرمرد هنوز مطمئن نبود که بتواند جان کندن منصور را تماشا کند. اما... با این کابوس‌های شبانه، منصور دیگر نبود، بارها مرده بود.

ولی حالا، چوبهٔ دارش را می‌آوردند. جماعت به سمتی هجوم بردند، بچه‌ها پیش دویدند. انگار سرما و گرما حالیشان نبود. محله این همه آدم داشت؟ شاید از محل‌های دیگر هم آمده بودند حتماً آمده بودند. بچه‌ها محل چوبهٔ دار را دوره کردند. آقای زورقی چوبه‌دار را به دوش می‌کشید. حسن سه کله بچه‌ها را از دور چاله دور می‌کرد. چاله از قبل کنده شده بود. خود منصور لجن کنده بود. پاییز پارسال بود که طاق نصرت را جلو نمایشگاهش علم کرده بود. صبح روز چهارم آبان. آن روز هم بچه‌ها همین چاله را دوره کرده بودند. صفرکچل، پشت سر منصور لجن با دستهای روی هم گذاشته، منتظر فرمان بود.
ـ صفر، حرامزاده این توله سگهای مردم را از این جا دورکن، می‌خواهند عکس بگیرند. مگر نمی‌بینی؟

اما بچه‌ها در انتظار بودند تا اولین اتوبوس دوطبقه از انتهای خط برسد و ببینند که از زیر طاق نصرت آقای سلطانی رد می‌شود، یا سقفش گیر می‌کند. کلی روی این قضیه شرط بندی کرده بودند.
ـ آقای سلطانی قبل از این که طاق نصرت را بسازد، اتوبوس دو طبقه را اندازه گرفته، الکی نیست که...

حالا طاق نصرت نبود، اما چالهٔ خالی پایه‌هایش در دو سوی خیابان، آشغالدانی خانه‌ها و مغازه‌های سرکوچه شده بود.

چوبهٔ دار را کار گذاشتند. جمعیت به قدری زیاد شد که حسن سه کله مجبور شد یکی را بفرستد تا دو طرف خیابان را ببندد.

آقای زورقی به کسی مهلت نمی‌داد:
ـ بروکنار بچه...های... جانور بیابیرون، نچ نچ... از چاله بیا بیرون... بعد از این که حسن سه کله با اجر و سنگ دورپایهٔ چوبه را پر کرد و ملات ریخت و مطمئن شد که چوبه می‌تواند هیکل گندهٔ آقای سلطانی را تحمل کند، گفت:
ـ دهه... پس این فری زاغول کدام گوری رفت؟ طناب مانده هنوز که...

آقای زورقی دستش را بلند کرد، یعنی که این کار، کار خودم است:
ـ نچ نچ... طنابی برایتان بیاورم که بتوانید گاومیش را هم با آن دار بزنید، چه برسد به منصور لجن، نچ نچ... گاومیش، گاومیش!

و خندید و تیز و تند داخل کوچه شد وچند دقیقه بعد با یك توپ طناب سفید و زمخت برگشت. نفس نفس می‌زد. از مغازه خریده بود؟ چه عجب که زورقی ◀

دست به جیب برده بود.

ـ بفرمایید، این هم طناب، نچ نچ...

فری زاغول هم با طناب رسید. اما فایده نداشت. آقای زورقی می‌خواست که منصور لجن با طناب او به دار کشیده شود، و همهٔ اهل محل هم این موضوع را بفهمند. برای همین هم بود که رفت تا پلاکارد سردرنمایشگاه را هم خودش نصب کند.

حسن سه کله طناب را با گره کوربیشاهنگی بست:

ـ زورقی چه مرگش است، خودش را شاخ کرده؟

ـ اسم کوچه... فکر می کند سرش کلاه رفته... تو نمیری خیلی جمع شده‌اند... اوضاع بی‌ریخت نشود؟

ـ این را به آقای زورقی بگو...

و خندیدند. آقای زورقی پلاکارد سردر نمایشگاه را که نصب کرد، از نفس افتاد و روی سکوی پای مغازه نشست و به کرکرهٔ نیم سوختهٔ نمایشگاه تکیه داد:

ـ نچ نچ. وسط این همه آدم، نفس آدم می گیرد. به ساعتش نگاه کرد: «حالا کوتادوازده؟» به ته کوچه چشم انداخت. چند نفر از ته کوچه سرازیر شده بودند. از دیوار سیاه شدهٔ ساختمان هنوز بوی دودو سوختگی می‌آمد.

سرش را بالا کرد. جای تابلو اسم کوچه خالی مانده بود: «این کلاه برای سر تو گشاد بود آقای سلطانی!». طناب سفید و زمخت آقای زورقی با حلقه‌ای بزرگ و باز در هوا تاب می‌خورد: «چه قدرسرد است»! پس این گاومیش را کی می‌آورند، بیچاره! فکرش را هم نمی کردی که کار به اینجا بکشد، نچ نچ... هی جشن چهارم آبان و نهم آبان راه می انداختی... طاق نصرت می‌زدی، بیچاره حمید، پسر آقای سعادتی... خدابیامرزدش، چه پسری! نچ نچ... خانه‌شان را هم که مفت از چنگشان درآوردی؛ می گفتی: «خانهٔ سعادتی جان می‌دهد برای پارکینگ نمایشگاه»... قرمساق... کوچهٔ آقای سلطانی... مردکهٔ گاومیش خیال کردی با یك لول تریاك و یك بطر عرق سگی توانسته‌ای اسم مرا ازروی کوچه برداری!؟

در واقع همین طور بود. همان شب که آقای زورقی مست و پاتیل با یك لول تریاك به خانه آمده بود و به زنش گفته بود که آقای سلطانی آدم بسیار شریفی است و بیش از من لیاقت دارد که کوچه به نام او باشد، زنش گفته بود:

ـ خاك برسرت، بیست سال توی این کوچه خاك خوردیم تا پیش چهار نفر عزت و آبرویی پیدا کردیم، همهٔ آبرویت را با یك لول تریاك عوض کردی؟

تا آخر شب هم با همدیگر دعوا داشتند. اما وقتی که زنش شنید بهرام مکانیك پسرموطلایی به دنیا آورده و فقط منصور لجن به دیدنش رفته، به شوهرش گفته بود:

ـ ببین کی گفتم، این مردکهٔ لجن عمرش به سال نمی‌رسد... فریادها و شعارهای گروهی که از انتهای کوچه سرازیر شده بودند، آقای زورقی را از افکار سردرگم آن شب پاییزی بیرون آورد. آقای سعادتی، هنوز سرپا بود و گاه کف دست‌های یخزده‌اش را به صورتش می کشید. سرما پوست صورتش را خشك و چغر کرده بود. ازلابه‌لای جماعت خودش را به آقای سعادتی رساند. همهمه‌ها کم کم بالا می گرفت. در سرما، زنها روی پشت بام‌های اطراف، بچه‌هایشان را زیر چادر پنهان کرده بودند. تنها بچه‌های خیابان بودند که تا صبح هم حاضر بودند منتظر بایستند. بحث‌ها و حرفهای جماعت کم کم گل انداخته بود: خاطرات نزدیك و دور، مضحکهٔ منصور لجن و صفرکچل.

پشت چوبهٔ دار ـ توی پیاده‌رو ـ حسن سه کله و فری زاغول جوانترها را دور خودشان جمع کرده بودند و از دور هر هرو کرکرشان بلند بود. داود پاکوتاه هم میدانداری می کرد؛ نمایش منصور لجن و صفر کچل. آقای زورقی حوصله‌اش سرآمده بود. سرما پوست صاف کلهٔ طاسش را قرمز کرده بود.

ـ چرا این قدردیر؟ نچ نچ... اگرزودتر نیاورند، مردم پراکنده می شوند، پراکنده می‌شوند، نچ نچ...

آقای سعادتی به تیرچراغ برق تکیه داده بود و همهٔ وزنش را روی عصای خمیده گذاشته بود:

ـ باید ببینیم منصور لجن هم به اندازهٔ شما عجله دارد یا نه؟

ـ هه هه هه... نچ نچ... بروم به فری زاغول بگویم عجله کند، دارد دیر می شود...

فری زاغول معرکهٔ داود پاکوتاه را اداره می کرد. معرکهٔ همیشگی: کمدی منصور لجن و صفرکچل، در نشست‌های شبانهٔ سرکوچه ـ روی سکوی روغنی مکانیکی بهرام ـ ژست‌های سناتوری منصور لجن که بعد از چهارم آبان سال قبل، شده بود آقای سلطانی.

ـ ساکت، داود آقا بفرمایید:

«ایوالله آقافری... منصور لجن آمد جلومیکروفن، همچین فوت کرد که صدای سوت بلندگوی بوقی درآمد. رئیس کلانتری چپ چپ به منصور لجن نگاه کرد. گروه ارکستر هم آن گوشه سازهایشان را کوك می کردند. صفرکچل ـ بیچاره ـ با گردن کج کاغذ را آورد و داد به دستش. منصور لجن عینك دودی را برداشت. تازه فهمیده بود که شب شده و هنوز عینك دودی روی چشمهاش است. همچین به صفرکچل چشم غره رفت که صفر تا آخر جشن دم بر منصور پیداش نشد:

ـ اشك کیشی، نیه دیمه دون گیجه اولوب؟

ـ باغشلا آقاجان.*

عینك را از آقاجان گرفت. از ترس نمی‌دانست چه کارکند. همان جور میخ کنارش ایستاده بود. منصور کاغذ را باز کرد. چندبار آن را چرخاند. آخرش هم سرونه گرفت و شروع کرد به خواندن همان چیزهایی که حفظ کرده بود.

ـ آقاجان، کاغذ را عوضی گرفتی، دارند فیلم می گیرند...

ـ خفه شو حرامزاده، صددفعه نگفتم وسط نطق من پارازیت نفرست؟ یادش رفته بود بلندگو را خاموش کند. رئیس کلانتری و آن یاروساواکیه درگوشی با هم حرف می‌زدند. بچه‌ها هم تو خیابان از خندهِ روده بر شده بودند. صفر کچل تند آمد بیرون و دنبال بچه‌های مردم شیردو کرد.» آقای زورقی می‌خواست بخندد، شاید هم خندید. بعد سیخ شد. به موهای فلفل نمکی پس کله‌اش دست کشید وگره کراوات زرکشی‌اش را میزان کرد و جلوتر رفت:

ـ آقافری، ساعت یازده است، یازده! نچ نچ... کی می‌آورندش؟ دیر شد بابا... ساعت یازده است!

فری زاغول و حسن سه کله زدند زیرخنده. بقیه هم خندیدند. آقای زورقی هم دندانهایش را نشان داد و تندی برگشت: «مرا دست انداخته‌اند؟» اگر قضیهٔ منصور لجن نبود، آقای زورقی چه کار داشت که بافری زاغول و حسن سه کله توی یك جوال برود؟ «مهم نیست، همین امشب است. از فردا دیگر همه چیز تمام می شود... این دو نفر هیچ وقت درست نمی شوند. هنوز هم دست از لات بازی برنداشته اند.»

حسن سه کله گفت:

ـ آقای زورقی، اگر نیاورندش، چه کار می کنی؟

فری زاغول هم پی حرف اورا گرفت:

ـ طناب دارت بی خاصیت می شود... یکی دیگر از وسط جماعت گفت:

ـ آخر، کی دیده ساعت دوازده شب کسی را اعدام کنند؟!

ـ آقای زورقی، می گویند، صفرکچل هم همین طرفها است، همین دوروبرها...

آقای زورقی چشم چرخاند به طرف طناب که همراه با بادزهرناك زمستانی، آن بالاتاب می‌خورد. حالا همه دیده بودند که او طناب را آورده بود و اصرار داشت که منصور لجن را با طناب او به دار بکشند.

«خاك برسرت بیچاره، فکر اینجاش را نکرده بودی، اگر دوباره منصور لجن برگردد و همین فری زاغول ماجرای امشب را برایش تعریف کند؟!

ای داد! راستی نکند هنوز گیرنیفتاده باشد، نه... بالاخره گیر می‌افتد. نچ نچ... اما اوزرنگتر از این حرفهاست... همان روزها هم که با شعبان بی‌مخ آن بساط را داشتند، شاه در رفته بود... ای داد و بی‌داد... ای بیچاره، پس از این همه ادعای زرنگی، گول دوالف بچه را خوردی؟ نچ نچ...»

آرام و بی صدا برگشت. صدای خندهٔ بچه‌ها را از پشت سر می شنید. کاش می‌توانست یك جوری آن طناب لعنتی را از آن بالا باز کند. «اصلا به توجه مربوطه که خودت را نخود هرآشی می کنی، مگر کلانتر محل شده‌ای؟!» حالا جواب زنش را چی بدهد؟

نزدیك آقای سعادتی که رسید، صورتش سرخ شده بود. سیگار!، سیگارش را با آتش سیگار یکی از حاضران روشن کرد. دودسیگار را با بخار دهانش بیرون می‌فرستاد. دستهایش را دیگر از جیب بیرون نمی‌آورد.

چشمهای سعادتی به طناب بود و به جماعتی که کم کم داشتند خسته و بی حوصله می‌شدند.

ـ پس چی شد آقای زورقی؟

زورقی نگاهی به طناب انداخت. برگشت رو به سعادتی:

ـ من چه می‌دانم آقای سعادتی، نچ نچ... مگر من مدعی‌العموم هستم، ها؟ مدعی‌العموم هستم؟ نچ نچ... یعنی چه... این همه آدم اینجا جمع شده‌اند که چی؟ نه، مثلا که چی؟ نچ نچ...ها؟ که چی بشود؟ آقای سلطانی مگر موش است؟ نچ نچ... نه، شما بگویید، مگر گربه است که به این کشکی چهار تا بچه مزلف بخواهند او را اعدام کنند. هه... نچ نچ... او گرگ باران دیده است، گرگ! نچ نچ... گرگ! آقای سعادتی... من که قبولش دارم، مرد بود... ببخشید دیگر دیر شده، من باید بروم منزل، بچه‌ها تنها هستند.

زانوهای سعادتی زق زق می‌کرد. پنجه‌های پاهایش دیگر مال خودش نبود. دیگر عصاهم نمی‌توانست آن زانوها را نگه دارد. کمرش تا شده بود

و با این که نشسته بود، هنوز تکیه‌اش به عصا بود. نگاهش روی طناب جفت شده بود. چشمهایش سنگینی می‌کرد. از سرما بود؟ حتماً ازسرما بود. خواب که نداشت، مدتها بود که خواب نداشت. دهان باز طناب در آن سوی خیابان، توی بادسرگردان تاب می‌خورد. این پلکهای لعنتی... «دیگر چیزی نمانده... بدمصب، چه قدر سرد است. هرشب جان می‌کنی تا پلکهایت روی هم بیفتند. حالا چه وقت خواب است؟! کاش اصلاً نیامده بودم، نه بهتر شد که آمدم. حالا می‌بینم که آن سگ پدرچه جوری جان می‌کند آن بالا. هی... حمید، پسرجان... چه جور نامردی کردند و جانت را گرفتند... ای ی روزگار...» دوباره مثل همیشه با کلنگ افتاد به جان ماشین‌های «بنز» و «بی. ام. و» منصور لجن و بعد کبریت زد و نمایشگاه را به آتش کشید. منصور لجن به او التماس می‌کرد، توی چشمهایش نگاه می‌کرد و... «تف.. پفیوز! آن جوان مگرچه کارت کرده بود؟» آتش از لا به لای درزهای پنجره‌ها راه به بیرون می‌جست... به منصور لجن مهلت نداد. این بار او را خفه نکرد. او را کشان کشان آورد تا پای چوبهٔ دار و طناب را انداخت به گردنش و هیکل گنده‌اش را بالا کشید. منصور لجن آن بالاجان می‌کند و با چشمهای وق زده به ساختمانش که در آتش می‌سوخت زل زده بود. دیگر راحت شد. رفت گوشه‌ای ایستاد و خوب تماشا کرد. شبح منصور لجن آن بالا تاب می‌خورد و می‌چرخید، بی‌صدا و خاموش. سنگینی دستهایی را روی شانه‌هایش احساس کرد. همهٔ جفت و بست‌های تنش یخ زده بود و خشک شده بود. اگر به زور بیدارش نمی‌کردند، تا صبح همان جا یخ می‌زد و تمام می‌کرد. چشم‌هایش، چشم‌های سرمازده و منجمدش باز شد. خیابان خلوت و بی‌صدا شده بود. تنها گاهی صدای لاییدن سگها از دوردست درباد می‌آمد... طناب هنوز در آن سوی خیابان با حلقه‌ای گشوده تاب می‌خورد.

ـ بلندشو، پدرجان، بلندشو. تو این سرما تا صبح یخ می‌زنی، جایی نداری؟ خانه‌ات کجاست؟

قیافه‌اش آشنا بود. «کی بود؟ خانه‌ام کجاست؟»

ـ شادمان...

ـ پس این جا چه کار می‌کنی پدرجان؟ نکند تو هم برای تماشای دارزدن منصور لجن آمده بودی؟

ـ ها؟ منصور؟... تمام شد؟

ـ آره پدرجان تمام شد، بلندشو، همه رفته‌اند. معلوم نیست کدام پدرآمرزیده‌ای این شوخی بی‌مزه را با جماعت کرده بود.

ـ ها؟... شوخی؟

ـ آره جانم، منصور لجن مدتهاست که مرده، همان شب که مردم ساختمانش را آتش زدند، فرار کرد و رفت به باغش توی کرج و خودش را مخفی کرد. چندروز بعد هم همانجا خودش را حلق‌آویز کرده بود، آره پدرجان...

... و رهگذر زیربازوی او را گرفت و از جا بلندش کرد. جفت و بست‌های یخ مردهٔ بدنش را به زور باز کرد و سرپا شد. وقتی بلند می‌شد، غدهٔ گردویی پس کلهٔ رهگذر را دید. خاموش به راه افتاد و دور شد. دیگر به پشت سرش نگاه نکرد. «کاش الآن توی خانه بودم... اتاق گرم، چای داغ و... آخ خ خ، روزگار...»

پی نویس

* ـ کره خر، چرا نگفتی شب شده؟

ـ ببخشید آقاجان.



عیار نقد

● حمید حیدری نژاد

اشاره:
ادبستان از ابتدای انتشار، همواره پذیرای انتقادات و راهنماییهای با ارزش و موثر خوانندگان نکته سنج و علاقمند خود بوده است. آنچه در زیر می خوانید، نقدی است بر مقاله‌ای که در شمارهٔ نهم ادبستان تحت عنوان «چند توصیه به مترجمین جوان» چاپ شد. بدیهی است چنانچه از سوی مترجم محترم مقاله مذکور پاسخی به دستمان برسد از چاپ آن خودداری نخواهیم کرد.



در نهمین شمارهٔ ادبستان مطلبی تحت عنوان «چند توصیه به مترجمین جوان» به چاپ رسید که در واقع همان گونه که مترجم به آن اشاره دارند، «گزینه‌ای شتاب آلود از دو فصل نخستِ کتاب درسی ترجمه، نوشته پیتر نیومارك» است. چندی پیش این کتاب به دستم رسید و از سر کنجکاوی برآن شدم تا بطور گذرا قسمتهائی از دو فصل نخست را که مبنای ترجمه قرار گرفته با متن ترجمه شده مقابله کرده و تا آنجا که مقدور است آن را به عیار نقد بسنجم، که این خود یکی از راههای ارتقای دانش ترجمه است. درهرحال، پس از اندکی تدقیق و بررسی مکشوف گشت که در ترجمهٔ متن مورد نظر اشتباهاتی شده و درحقیقت «توصیه‌های فراوانی بوده که به آنها عمل نشده است». و در شگفت آمدم که از چه روی در داخل جلد مجله، در انتهای توصیه‌هائی برای نویسندگان و مترجمان، این اصل را که: «□ **مترجمان باید همراه ترجمه خود یك نسخه رونوشت یا کپی اصل مطلب را بفرستند» الزامی ساخته‌اید. چون این گونه که از شواهد پیداست ظاهراً نظارتی بر کیفیت و اصالت ترجمه‌ها اعمال نمی شود.**

نکته‌ای که در این میان قابل ذکر است، هدف از نقد اجمالی این مقال می باشد؛ در واقع آنچه نشریه‌ای را پربار و گرانسنگ می کند انتخاب و گزینش درست مطالب و مقالات و اطمینان از اصالت آنها است، در غیر اینصورت اعتماد خوانندگان سلب و از ارزش کار کاسته خواهد شد. **از این رو باید بر این نکته پای فشرد که هر متن سلیسی الزاماً ترجمه‌ای امین نیست.**

متأسفانه مترجم محترم مقالهٔ مذکور در بسیاری موارد، گذشته از توصیه‌هائی که خود بدان عمل نکرده‌اند، اصل ابتدائی و اساسی ترجمه یعنی فهمیدن پیام و منظور مؤلف را نیز نادیده انگاشته و ترجمه‌ای اشتباه و نارسا، در حیطهٔ فن ترجمه، ارائه کرده‌اند؛ **و سراسر متن پر از اشتباهاتی است برخاسته از ساده‌ترین و پیش پا افتاده‌ترین مراحل کار ترجمه.**

کار مترجم را می توان از چند جهت مورد بررسی قرار داد که به طور خلاصه و فهرست‌وار به آن می پردازم:

۱ـ عبارات و جملاتی که یکسره و کاملاً غلط فهمیده و برگردانده شده است؛ برای مثال، در صفحهٔ ۴ کتاب چنین آمده:

«I Can not make you into a good translator; I Can not Cause You to Write Well. The best I Can do is to Suggest to You Some general guide lines for translating.»

که مترجم محترم اینگونه ترجمه کرده‌اند:

«هیچ کتاب راهنمای ترجمه نمی تواند به عنوان

خم رنگرزی مترجم ساز به کار رود. اینجانب به عنوان معلم ترجمه، نمی‌توانم به شما رهنمود از پیش تعیین شده ای را آموزش دهم چرا که نمی‌توانم شما را وادارم تا خوب بنویسید.» (ص ۲۶ـ ستون دوم ـ پاراگراف ۲)

حال آنکه ترجمهٔ تقریباً صحیح جملات فوق این گونه است:

«چون نمی‌توانم بر آن دارمتان تا خوب بنویسید، از این رو قادر نیستم تا از شما مترجم خوبی بسازم. بهترین کاری که می‌توانم انجام دهم، ارائه بعضی دستورالعملهای کلی در خصوص امر ترجمه است.»

و یا در صفحه ۳ کتاب می‌خوانیم:

«Further, I shall assume that You have a degree- level, reading and comprehension' in one foriegn language and a particular interest in one of the 3 main areas of translation».

که در متن ترجمه شده چنین آمده است:

«مترجم پیش از آنکه به عنوان رابط کار انتقال را انجام دهد، توانائی برگردانی از یك زبان به زبان دیگر را نشان داده است. این توانائی را عموم خبرگان ترجمه با دو محك می سنجند: تسلط بر زبان بیگانه و هنر به کارگیری زبان مادری، می گویند مترجم باید آنچنان متن زبان مقصد را بنویسد که انگار این نویسندهٔ زبان مبداء است که هنرنمایی می کند.

پس از احراز این امتیاز است که دلبستگی و جهت کار مترجم در یکی از سه زمینهٔ پدیدار می گردد» (نخستین پاراگراف مقاله)

در اینجا مترجم دیگر متن کتاب را به کناری نهاده و خود به اظهارنظر و عبارت پردازی پرداخته اند که مورد اخیر را در قسمتی دیگر بررسی خواهیم کرد.

و اما برگردان درست عبارت انگلیسی فوق به قرار زیر است:

«علاوه بر این، فرض را بر این خواهم نهاد که شما در سطح ودرجه ای از خواندن ودرك یك زبان خارجی بوده و علاقه خاصی به یکی از سه زمینه عمده ترجمه دارید.»

ترجمه‌های غلط و اشتباه کاریهائی از این دست در سرتاسر متن به وفور یافت می شود.

۲ـ همان گونه که پیشتر نیزاشاره شد، مترجم نه تنها ترجمه‌ای پراشتباه ارائه داده بلکه آنجا که کار ترجمه لنگ می‌زده از پیش خود عبارات و جملاتی بر متن افزوده اند.

برای مثال در صفحه ۵ کتاب چنین نوشته شده: «Hence in many types of text (legal, administrative, dialect, local, cultural) the temptation is to transfer as many SL (Source language) words to the TL (Target language) as possible. The pity is, as Munine wrote, that the translation Can not simply reprodace, or he the Original. And since This is so, the first business of the translator is to translate.»

و متن ترجمه شده نیز چنین است:

«همیشه در بسیاری از متنهای حقوقی، اداری، لهجه‌ای، بومی و فرهنگی این تمایل وجود دارد که تاحد امکان واژه‌های هرچه بیشتری برگردانده شده و چیزی از قلم نیفتد. اما همانطور که مونین نوشت همیشه این داغ به دل مترجم می‌ماند که کارش با اصل همسنگ باشد. **چیزی هست که در انتقال به زبان مقصد جا می‌ماند. این کاستی را چگونه جبران کنیم؟ فقط یك راه وجوددارد: ترجمه را ادامه دهید، در بند پیام باشید. این پیام نهفته در جان واژه‌هاست که نباید فداشود.**» (ص ۲۷ـ ستون اول ـ پاراگراف دوم)

که ظاهرا مترجم محترم در بند تنها چیزی که نبوده اند پیام نویسنده بوده است.

مثالی دیگر؛ همان صفحه، خط بعد:

«A text may there fore be pulled in 10 different directions as follows.»

که ترجمهٔ آن را ملاحظه می کنید:

«هنگام ترجمه درمی یابیم که متن فراروی ما در ده جهت به بیرون کشیده می شود، باید با این نیروهای نهفته در متن که باروند معمول و مرسوم ترجمه همراهی ندارند برخوردی ابتکاری و سازنده داشت. این مشخصه‌های خود ویژهٔ دهگانه کدامند؟» (ص ۲۷ ـ ستون اول ـ پاراگراف ۳)

از این قسم تحریفها و دخل و تصرفات در جایْ جایْ متن ترجمه شده بسیار به چشم می خورد، و گمان می کنم اگر ترجمه راستین این گزینهٔ شتاب آلود را در کنار هم قرار دهیم بیش از یك صفحه جای نگیرد و مابقی آن افاضات مترجم محترم خواهد بود.

۳ـ یکی از اصول اولیه در کار ترجمه، «وفاداری به متن» است، اما متأسفانه مترجم در مراحل پیشرفته تر پا را ازیکی دو جمله در هر پاراگراف فراتر نهاده و گاه پاراگرافی را از پیش خود به رشته تحریر درآورده است که دیگر نمی توان آن را، دست کم اندکی، «ترجمه» نامید، تا چه رسد به «وفاداری به متن».

مثال را با نخستین پاراگراف ترجمه آغاز می کنم. همان گونه که پیشتر نیز در یکی از مثالها اشاره رفت، اولین پاراگراف این گونه شروع می شود:

«مترجم پیش از آن که به عنوان یك رابط کار انتقال را انجام دهد... هنرنمایی می کند».

هرچه دو فصل اول کتاب را ورق زدیم، چیزی که حداقل ارتباطی را با جملات فوق نشان دهد و بتوان به زور هم که شده این عبارات را به آن چسباند، نیافتیم.

مثالی دیگر، در صفحه ۲۷، ستون سوم، پاراگراف دوم این چنین می خوانیم:

«ترجمه‌ای که در آموزشگاهها و دانشکده‌ها با کادری قدیمی و فسیل شده آموزش داده می شود، بیشتر به چگونگی نوشتن نامهای خاص در زبان مقصد، بکارگیری نثری سنتی (خشك و بی روح) و یك سری اصطلاحات کلیشه ای می پردازد. بدون استفاده از مترجمان صاحب نظر و دود چراغ خورده، ترجمه یك ملت راه به جائی نمی برد و به دستاوردهای نو و ارزشمند نمی رسد.»

با رمل و اسطرلاب دریافتیم که این عبارات شاید مثلا ترجمه پاراگراف صفحات ۸ و ۷ کتاب باشد که ملاحظه می کنید:

«The translation done in schools wich as a discipline is unfortunately usually taken for granted and rarely discussed, often encourages absurd, stilted renderings, particularly of colloquial passages including proper names and istitutional terms (absurdly encouraged by dictionary mistranslations suchas Giacopo for James and Straatstrat for Privy councillor.)

حال مترجم محترم چگونه به این ترجمه دست یازیده اند، خدا عالم است. و یا در اواسط آخرین پاراگراف مقاله، مترجم احساس می کند که متن کتاب دارای کمی و کاستی است و نتیجتا خود دست به قلم برده می نگارد که:

«یك نویسنده با فرافکنی و پیش‌داوری نسبت به سوژه، داوری و قضاوت شخصی کرده و از آن دفاع می کند، اما نویسندهٔ دیگری سوژه را به محاکمه کشانده و حکم محکومیت آن را صادر می کند. ممکن است در اینجا این پرسش برای شما مطرح شود که هدف مترجم در این میانه چیست؟»

سپس با ترجمه جمله ای، این تصور برای مترجم پیش آمده که کتاب، دیگربار، کم آورده؛ از این رو خود دست به کار می شود:

«البته انتخاب متن از طرف مترجم یا قبول آن برای ترجمه دلالت بر جهت گیری فکری مترجم دارد. اما آنچه مهم است حفظ و ارائه هدف مولف زبان مبداء می باشد. اما ذکر یك نکته را نباید فراموش کنیم».

۴ـ از نکات کوچك قابل ذکر، در قیاس با مسائل فوق، می توان از ابداعات مترجم در تقطیع پاراگرافها یاد کرد که گاه پاراگرافهای پشت سرهم را مثله کرده و به دلخواه پاراگرافهای جدیدی آفریده، و یا جمله‌ای را از صفحات جلوتر به صفحات ماقبل پیوند داده است. و دیگر اینکه مثلا در نتیجه گیری پایانی شماره هشتی (۸) نیز بر نتایج افزوده است. حال آنکه قسمت هشتم سرآغاز فصل دوم است و نه نتیجه گیری مولف!

ظاهرا مترجم محترم باعنوان کردن عبارت «گزینه‌ای شتاب آلود»، به خودجازه داده‌اند هر تغییری را روابدانند. اما این رسم «امانتداری» نیست.

کانون ملی منتقدین تئاتر ایران و عضویت در انجمن جهانی منتقدان تئاتر

کانون ملی منتقدین تئاتر ایران به عضویت انجمن جهانی منتقدان تئاتر در آمد. در اجلاس اخیر کمیته اجرایی انجمن جهانی منتقدان تئاتر که چندی پیش در استانبول برگزار شد، عضویت کانون ایرانی به اتفاق آراء تصویب شد.

«جان السوم» رئیس انجمن جهانی منتقدان تئاتر، ورود جمهوری اسلامی ایران را به این انجمن تبریک گفته است.

کانون ملی منتقدین تئاتر جمهوری اسلامی ایران دارای ۵۸ عضو است و به زودی مجمع عمومی آن جهت انتخاب هیئت مدیره تشکیل خواهد شد. لازم به ذکر است که اعضای هیأت مدیره این کانون در حال حاضر عبارتند از: علی شیدفر، جبار آذین، حسن فتحی، محمد آقازاده و هما کلهری.

جهان تئاتر در یك سال میلادی

«جهان تئاتر در سال ۹۰ ـ ۸۹» عنوان کتابی است که اخیرا از سوی کمیته ارتباطات انستیتو بین المللی تئاتر به دو زبان انگلیسی و فرانسوی منتشر شده است. در این کتاب موقع کنونی تئاتر در ۲۱ کشور جهان و از جمله در جمهوری اسلامی ایران طی سالهای ۹۰ ـ ۸۹ تشریح شده است.

گفتنی است که کتاب مذکور نخستین بار در بیست و چهارمین کنگرهٔ بین المللی تئاتر که خرداد ماه سال جاری در ترکیه برگزار شد، بین شرکت کنندگان توزیع شد.



تعزیه و خیمه‌شب بازی در فستیوال آوینیون

تعزیه و خیمه شب‌بازی به عنوان دو نمونه از هنرهای نمایشی مذهبی و سنتی ایران، در فستیوال آوینیون، در معرض دید مشتاقان قرار خواهد گرفت تعزیه شهادت حضرت ابوالفضل و شهادت امام حسین(ع) و هفتاد و دو تن از یارانش، شهادت امام رضا(ع) و شهادت حمزه، عموی بزرگوار پیغمبر در جنگ احد و تعزیهٔ حر، عناوین تعزیه‌هایی است که همزمان با تاسوعا و عاشورای حسینی در این فستیوال به روی صحنه می‌رود.

قابل توجه علاقه‌مندان هنر عکاسی

انجمن سینمای جوانان ایران به منظور گسترش آموزشهای عمومی و پرورش استعدادهای هنری، اقدام به تشکیل چهارمین دوره کلاسهای آزاد عکاسی کرده است. مدت آموزش ۳ ماه است و در پایان ترم به هنرجویان واجد شرایط، گواهینامه پایان این دوره اعطاء خواهد شد.

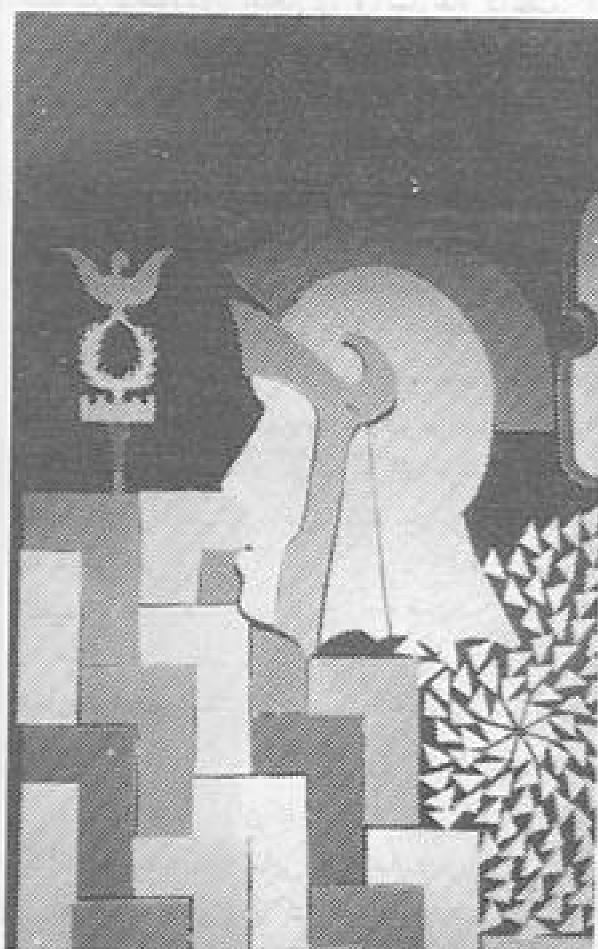
مهلت ثبت نام تا تاریخ ۷۰/۵/۵ است. علاقه‌مندان برای کسب اطلاعات بیشتر می‌توانند از ساعت ۸ صبح الی ۵ بعد از ظهر با تلفنهای ۶۸۴۷۴۹ و ۶۹۰۸۰۹۷ تماس بگیرند.

بزرگداشت نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی

کنگره بین المللی بزرگداشت نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی که از روز اول تیر با شرکت دهها اندیشمند، ادیب، شاعر، نویسنده و پژوهشگر در دانشگاه تبریز آغاز به کار کرده بود، بعد از ظهر روز ۴ تیر با صدور یك بیانیه به کار خود پایان داد.

این کنگره برای اولین بار به همت دانشگاه تبریز و با همکاری سازمان علمی و فرهنگی یونسکو و با شرکت بیش از یکصد تن از ادیبان برجسته کشورهای هند، ژاپن، ترکیه، جمهوری آذربایجان شوروی، پاکستان، ایتالیا، انگلستان و جمهوری اسلامی ایران طی ۴ روز در تبریز برگزار شد.

در مراسم افتتاحیه این سمینار ابتدا پیام حجت الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی ـ رئیس جمهور ـ قرائت شد. در بخشی از پیام رئیس جمهور آمده است: «نظامی گنجوی به جهات گوناگون در پهنهٔ حکمت، اخلاق و شعر و ادب در خور تعظیم و احترام است. شناختن نظامی گنجوی و شناساندن او به عنوان یك قاعده عام و بررسی شرح حال هر دانشمند و اندیشمند دیگر، اصلی ترین کوشش در راه تکریم و تعظیم اوست، چنین کرداری یاد و نام گذشتگان را جاودانه می‌سازد و به نسل حاضر و آینده امکان برخورداری از دستاوردهای آنان و کوشش در جهت شکوفایی بیشتر اندیشه و کمالات گذشتگان را



می‌بخشد.»

همچنین در ادامه جلسهٔ افتتاحیهٔ این کنگره دکتر حبیبی، معاون اول ریاست جمهوری، طی سخنانی برگزاری کنگره بزرگداشت حکیم نظامی را فرصتی بزرگ و مغتنم برای ارزیابی مجدد سروده‌های این شاعر گرانقدر دانست.

آنگاه دکتر معین وزیر فرهنگ و آموزش عالی به تبیین اندیشه‌های حکیم نظامی گنجوی پرداخت و از او به عنوان میراث‌دار عرفان، فلسفه، کلام و شکوفایی اسلام در قرن ششم هجری یاد کرد.

همزمان با برگزاری کنگرهٔ بزرگداشت حکیم نظامی که با سخنرانیهای ارزشمند نظامی‌شناسان ایرانی و خارجی و صدور بیانیه‌ای به کار خود پایان داد، از مجسمه این شاعر نامی ایران طی مراسمی توسط دکتر مصطفی معین وزیر فرهنگ و آموزش عالی در تبریز پرده برداری شد.

گفتنی است که مجسمه حکیم نظامی از بتون ساخته شده که طول آن ۳ متر و ۱۸ سانتی متر و عرض آن ۶۸ سانتیمتر است و ۲/۵ تن وزن دارد. این مجسمه با همکاری شهرداری تبریز و به همت هنرمند پیکره ساز تبریزی بهنام مقبلی ساخته شده و در میدان حکیم نظامی این شهر نصب شده است.

دکتر حبیبی به ریاست فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی برگزیده شد

دکتر حسن حبیبی معاون اول رئیس جمهوری، به ریاست فرهنگستان زبان و ادب فارسی برگزیده شد.

در سومین جلسه فرهنگستان زبان و ادب فارسی که به دعوت وزیر فرهنگ و آموزش عالی در اواخر خرداد ماه سال جاری تشکیل شد، پس از گرامیداشت یاد مرحوم استاد مهرداد اوستا، در باره اعضای جدید پیوسته و وابسته فرهنگستان که از بین محققان و صاحبنظران و استادان مبرز زبان فارسی در داخل و خارج از کشور انتخاب می شوند، بحث و بررسی صورت گرفت. همچنین در خصوص شیوه‌ها و اولویتهای فعالیت فرهنگستان و تدوین آیین نامه اجرایی داخلی گفتگوهای لازم صورت گرفت.

در این جلسه آقای دکتر حسن حبیبی به اتفاق آراء به ریاست فرهنگستان زبان و ادب فارسی انتخاب شد و با این انتخاب، فرهنگستان زبان و ادب فارسی فعالیت اجرایی خود را به طور کامل آغاز خواهد کرد.

حضور فیلم سینمایی کلوزآپ در جشنواره فیلم ولینگتن

فیلم سینمایی کلوزآپ کار عباس کیارستمی در جشنوارهٔ غیر مسابقه‌ای «ولینگتن» که از ۱۴ تا ۲۹ تیرماه در زلاندنو برگزار می شود، به نمایش در می آید.

شایان ذکر است که فیلم مذکور تاکنون در چندین جشنواره بین‌المللی و جشنواره فیلمهای ایرانی در خارج از کشور از جمله لوکارنو، مونیخ، ریمینی سینما، مونترال، تورنتو، هنگ کنگ، سانفرانسیسکو و سائوپائولو حضور یافته و موفق به کسب جایزه دوم آرنقره‌ای در جشنوارهٔ ریمینی سینما سال ۱۹۹۰ و جایزهٔ اتحادیهٔ منتقدین کبک در نوزدهمین دورهٔ جشنوارهٔ مونترال سال ۱۹۹۰ شده است.

تجلیل از سینمای ایران در مطبوعات پاکستان

روزنامهٔ انگلیسی زبان «فرانتیرپست» چاپ پیشاور ضمن ستایش از سینمای ایران، از سینماگران پاکستانی خواست آن را الگو قرار دهند.

«حافظ الرحمان» منتقد هنری «فرانتیرپست» خاطرنشان کرد که تماشای جشنواره فیلم ایران در لاهور و اسلام‌آباد همه انتظاراتی را که او از سینما داشت، برآورده کرده است.

وی گفت: روحانیون ایران برخلاف روحانیون پاکستان نه تنها از هنر سینما فاصله نگرفته‌اند و زنان را از شرکت در آن باز نداشته‌اند، بلکه آهنگ سازنده‌ای به این هنر داده‌اند.

«رحمان» در نقد هنری خود تحت عنوان «فیلمهای ایرانی و بازیگران فیلم» می نویسد: «شرکت منظم در رقابتهای بین‌المللی باید موجب بیداری سینماگران پاکستانی و احساس شرم آنها از عدم ارائه کار خوب سینمایی شود.

عرضه ۵۰۰۰ اثر هنری در یک نمایشگاه تخصصی



نخستین نمایشگاه تخصصی صادراتی نقاشی و مینیاتور در محل نمایشگاههای بین‌المللی ایران از ۴ تیر به کوشش مرکز توسعه صادرات ایران وزارت بازرگانی به مدت یک هفته برگزار شد. در این نمایشگاه بیش از ۲۷۰ نقاش، خوشنویس، مینیاتوریست و هنرمندان صنایع دستی حدود ۵۰۰۰ اثر هنری خود را به نمایش در آوردند. از جمله گالریهای شرکت کننده در این نمایشگاه می توان از گالریهای آزاد، افرند، سنجر، سپهری، سیحون، شیخ، صوفرزاده، سبز، نورو کندلوس نام برد. طبیعت، سنت گرایی و کار روی نمادهایی ایرانی از کاسه و غلیان گرفته تا گیوه و نمد و شال و لباسهای محلی زنان از جمله موضوعات به کار رفته در نقاشیها بود.

تصاویر هنرمندان موسیقی کشور در نمایشگاه علی خسروی

علی خسروی، گرافیست و نقاش با ذوق کرمانی، تصویرهای هنرمندان موسیقی کشورمان را بر سینه‌ریز نگارخانه سبز قرار داد و گروهی کثیر از دوستداران موسیقی از کارهای جذاب و گیرای نقاشی مدادی و مرکبی این هنرمندجوان کرمانی دیدن کردند و دانشجویان رشته‌های هنر دانشگاهها آثار این تصویرگر خوش ذوق را به رشته نقد در آوردند. مجموعهٔ مذکور، اولین نمایشگاه انفرادی علی خسروی بود که مورد استقبال عده کثیری از هنردوستان قرار گرفت. وی در گروه گرافیک صدا و سیما مشغول فعالیت است و از استعداد ویژه‌ای در عرصه تصویرگری برخوردار بوده و رمز و راز این هنر را از مرتضی ممیز فرا گرفته است.

علی خسروی در سال ۱۳۲۷ در شهر کرمان متولد شده است و فارغ التحصیل رشته گرافیک از دانشکده هنرهای زیباست.

«ژاک لاکاریه» برندهٔ جایزهٔ ادبی آکادمی «فرانکیز»

ژاک لاکاریه نویسنده رمانها و مقالات یونان باستان، روز سه‌شنبه گذشته برندهٔ جایزهٔ سالانه آکادمی «فرانکیز» شد.

لاکاریه که ۶۶ سال دارد، با رمانها و مقالاتی که دربارهٔ شعر مدرن و یونان باستان نوشته است و همچنین ترجمهٔ آثار «سوفوکل» و «هرودت» برنده ۵۰ هزار دلار جایزه شد.

این آکادمی همچنین جایزهٔ سالانه فلسفه را به پروفسور «پانول ریکور» ۷۸ ساله از دانشگاه شیکاگو به خاطر نوشتن کتاب «یکی برای دیگری» اعطاء کرد.

«جین کلودگرامبرگ» جایزهٔ تاتر و «یووس روبرت» جایزه سینمایی این آکادمی را از آن خود ساختند.

از جمله برندگان دیگر می‌توان از «جین اورمی زت» در شعر و «موریس آگلهون» در رشتهٔ تاریخ نام برد. گفتنی است که جایزهٔ شعر شامل ۱۶۰۰۰ دلار پول نقد و دیگر جوایز شامل ۸ هزار و ۳۰۰ دلار است.

فیلم هامون و یک جایزهٔ دیگر



فیلم سینمایی هامون کار داریوش مهرجویی برندهٔ جایزهٔ برنز بیست و چهارمین دورهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم هوستون در آمریکا شد.

جشنواره هوستون یکی از بزرگترین جشنواره های فیلم جهان است، که فیلمهای زیادی در این جشنواره شرکت می کنند. شایان ذکر است که مدیر این جشنواره طی تماسی بابنیاد سینمایی فارابی اعلام کرد که به دلیل شرکت ۳۱۵۰ فیلم بلند و کوتاه سینمایی، نقاشی متحرک و تبلیغاتی از ۴۷ کشور جهان در بخشهای مختلف این جشنواره جایزه برنز امسال از اهمیت فراوانی برخوردار است.

یادآوری می شود که فیلم «هامون» تاکنون در چندین جشنواره بین‌المللی از جمله جشنواره بین‌المللی فیلم «ریورتاون» دههٔ فیلمهای ایرانی در یو.اس.ال.ا آمریکا حضور داشت و در هشتمین جشنواره فیلم فجر نیز موفق شد جوایز بهترین تدوین، بهترین فیلمبرداری، هنرپیشه نقش اول مرد، فیلمنامه نویس و کارگردانی و همچنین جایزه ویژه هیأت داوران را به دست آورد.

شهر ونیز و برگزاری اجلاس جهانی هنر

سازمان‌دهندگان اجلاس جهانی هنر یعنی تشکیلات اقتصادی جهان و «جیانی دمیکلیس» وزیرخارجه ایتالیا در ژنو اعلام کردند که «اجلاس جهانی هنر» به منظور ارتقاء سطح تبادل نظر میان هنرمندان، فرهنگها و نظامهای مختلف در پایان ماه اوت در ونیز برگزار می شود.

حدود ۱۵۰ موسیقیدان، نویسنده، بازیگر، ادیب، شخصیت هنری و تاجر در این کنفرانس که در روزهای ۲۹ و ۳۰ اوت برگزار می شود، شرکت خواهند کرد.

توقیف یك کتاب در ترکیه

دادگاه امنیتی استانبول سومین کتاب قونای اصلان روزنامه نگار کرد را توقیف کرد.

دادگاه کتاب یاد شده را که «آزادی بر روی بالهای پروانه» نام دارد، تضعیف کننده احساسات ملی و مبلغ جدایی خواهی دانسته است.

قونای اصلان در این کتاب به تشریح مهاجرت اجباری کردهای جنوب شرقی ترکیه پرداخته است.

دو کتاب پیشین این نویسنده به نامهای ۳۳ گلوله و قصابهای اونیفورم‌پوش نیز که در آنها هم عملیات سرکوب نیروهای انتظامی ترکیه علیه کردها تشریح شده بود در دادگاه استانبول توقیف شده بود.

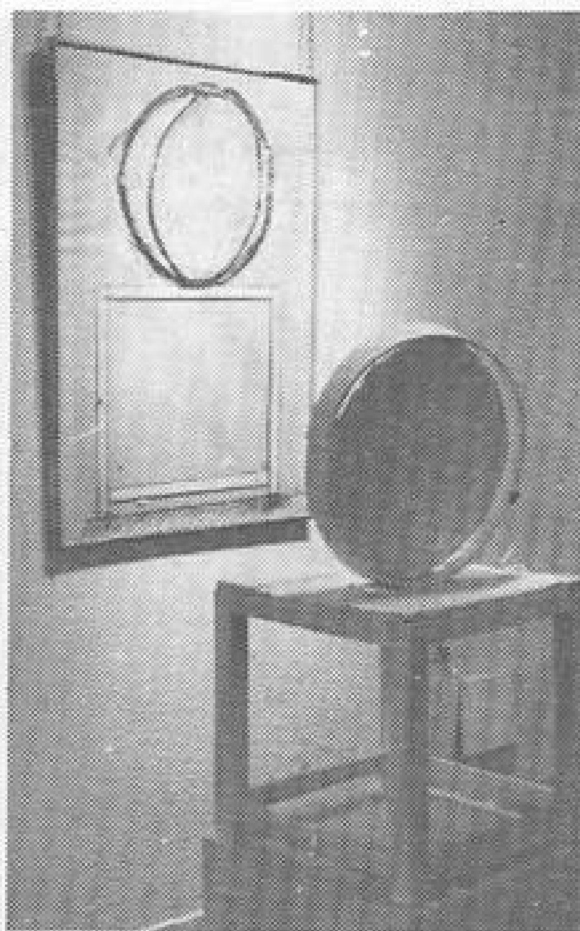
کشف ظروف سفالی مربوط به هزاره اول قبل از میلاد در شاهرود

در پی عملیات حفاری یك شرکت تابعه شرکت گاز که در شاهرود صورت گرفت ۴ عدد ظرف سفالی متعلق به هزاره اول قبل از میلاد کشف شد.

ظروف به دست آمده که شامل دو عدد کوزه کوچك دسته‌دار، یك ظرف سفالی با نوك دراز و یك ظرف سفالی دیگر است تحویل موزه میراث فرهنگی شاهرود گردید.

به گفته باستانشناس مرکز میراث فرهنگی استان سمنان ظروف به دست آمده که از نوع سفال خاکستری رنگ است از قدمتی حدود سه هزار سال برخوردار بوده و مشابه ظروفی است که اخیراً در نزدیکی این محل به دست آمده است.

شایان ذکر است که در حفاریهای اخیر باستانشناسان که در حاشیه پارك جنگلی و بلوار شاهرود صورت گرفته آثار برجسته‌ای از تمدن سه هزار ساله مشتمل بر گورستان، انبارهای آذوقه و کوره‌های سفالپزی کشف شده که تاکنون بیش از یکصد ظرف سفالی ودیگر اشیاء مفرغی و فلزی از درون قبور باستانی در این مکان به دست آمده است.

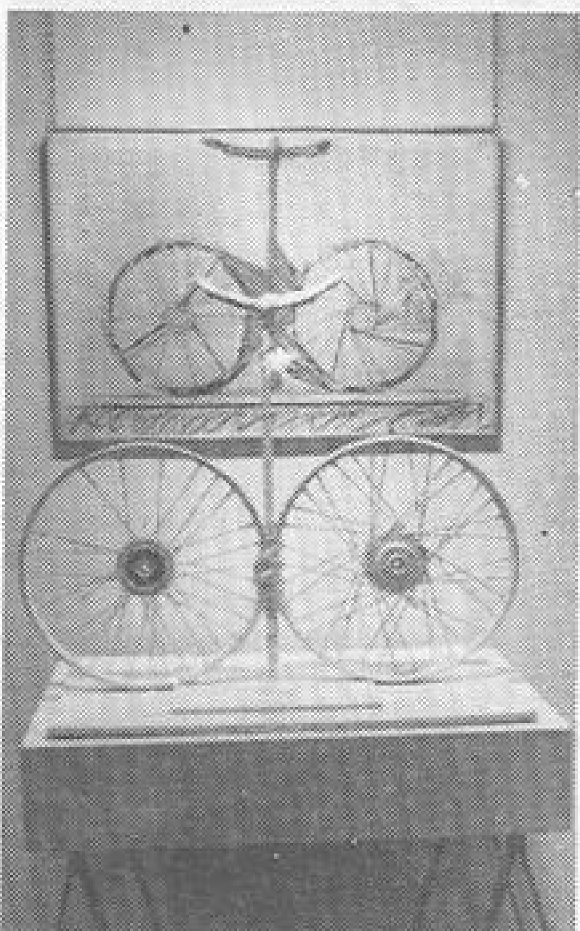


مجسمه‌های ابتکاری «فریدون ـ آو» در نگارخانه شیخ

...هنر، مرز نمی‌شناسد و هنرمند در عرصه شگفت‌آمیز ابداع و خلاقیت، تا بیکرانه‌ها می تازد و آنگاه حاصل نبوغ خویش را، با کمند ابتکار به چنگ می آورد.

نمایشگاه مجسمه‌های «فریدون ـ آو» که در نگارخانه شیخ برگزار شد، دقیقاً چنین مضمونی را در ذهن هر بیننده تیزهوش تداعی می کرد!

«فریدون ـ آو» با چهار چرخه‌های مستعمل ـ پاروهای شکسته ـ اره و سرند بنائی مجسمه‌هایی را به مدد ذهن خلاق به وجود آورده که واقعا تماشایی و ابتکاری بودند. از این نمایشگاه که در خرداد ماه برگزار شد گروهی از هنرمندان معاصر و شیفتگان هنرهای تجسمی دیدن کردند.



انتشارات اطلاعات و کتابی دیگر

آتش نی، مجموعهٔ اشعار نصرالله مردانی (ناصر) اخیراً به همت انتشارات مؤسسه اطلاعات منتشر شد.

گرفته طفل دل از من بهانه‌های خیال
که در حضور تو گویم فسانه‌های خیال
نسیم یاد تو چون بگذرد ز کوچهٔ جان
شود به دامن من سبز دانه‌های خیال

ابیات فوق بخش آغازین شعری است که با عنوان «غزال غزل» خودنمایی می کند.

چهارده غزل از «قیام نور» و «خون نامهٔ خاك»، گزیده ای از مجموعهٔ «الماس آب» و سه غزل به لهجهٔ «کازرون» در کنار جدیدترین اشعار مردانی به چشم می خورد.

این کتاب ۱۶۶ صفحه ای، به بهای ۷۰۰ ریال از سوی مؤسسه انتشارات اطلاعات در قطع رقعی به چاپ رسیده است.

جایزه یك کارگردان سوئیسی تقدیم کردها شد

«کسادرکولر» کارگردان سوئیسی جایزه سینمائی اسکار خود را که به خاطر فیلم «سفر امید» دریافت کرده بود به گروهی از کردان که در حال حاضر در سوئیس توقف دارند هدیه کرد.

رادیو کلن ضمن اعلام این مطلب به نقل از کولر گفت: که این اقدام به عنوان ابراز همبستگی با خلق ستمدیده کرد انجام می گیرد و کاملا جنبه سمبولیك دارد.

این کارگردان سوئیسی در فیلم «سفرامید» سرنوشت یك خانواده کرد را شرح می‌دهد که می کوشند با عبور از کوههای بلند «آلپ» وارد کشور سوئیس شوند.

۲۰۰ هزار دلار برای نامه‌های نویسندهٔ «آلیس در سرزمین عجایب»

کلکسیون ۲۹ نامهٔ «لویز کارول» داستان نویس انگلیسی به یك دختر بچه به نام «آنگس هال»، به مبلغ ۲۰۶ هزار دلار فروخته شد.

«کارول» داستان نویس مشهور انگلیسی است که کتابهای وی به چندین زبان مختلف جهان ترجمه شده است.

از جمله کتابهای معروف وی، «آلیس در سرزمین عجایب» و «ازمیان شیشه دیدن» نام دارد.

«کارول» این نامه‌ها را به یك دختربچه به نام «آنگس هال» نوشته است که والدینش روابط خوبی با هم نداشته اند و او از این موضوع رنج می برده است.

سیر کتاب

ادبیات

□ گزیده‌ای از سروده‌های شیخ‌الرئیس قاجار
میرجلال‌الدین کزازی ـ نشر مرکز ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۹۰ ص ـ ۱۷۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ شب ظلمانی یلدا و حدیث دردکشان
رضا جولایی ـ نشر البرز ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۸۲ ص ـ قطع رقعی.

□ بنشسته بر آب (گزیده اشعار «از وردز ورث تا دوران معاصر»)
آر.پی.هوت ـ ترجمه: محمود اشرفی ـ ناشر: مرکز نشر ارغنون ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۴۶ ص ـ ۸۸۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ داستانِ تمام داستانها
امیرحسین فطانت ـ ناشر: نشر اشراقیه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۴۲ ص ـ ۱۱۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ زبان شعر (بدیع، عروض، قافیه).
امید مسعودی ـ مرکز نشر ارغنون ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۴۲ ص ـ ۸۸۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ زخمهٔ جنون (مجموعه شعر)
رحمانیان حقیقی ـ انتشارات فردوسی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۴۴ ص ـ ۷۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ رستم و اسفندیار در شاهنامه
محمدعلی اسلامی ندوشن ـ تهران ـ چاپ سوم ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۰۴ ص ـ ۱۴۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی
دکتر محمد امین ریاحی ـ انتشارات پاژنگ ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۰۸ ص ـ قطع وزیری.

□ شناختی از کافکا
بهرام مقدادی ـ نشر گفتار ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ـ ۲۵۶ ص ـ ۱۸۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ دیوان ابوطالب کلیم همدانی
مقدمه و تصحیح و تعلیقات: محمد قهرمان ـ مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۷۵۱ص ـ قطع وزیری.

□ نقدی برزندگی و آثار آلبرکامو
استروم برگ ـ استرلینگ بوادفر ـ ترجمهٔ ضیاءالدین هاجری ـ انتشارات کویر ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۲۸ ص ـ قطع وزیری.

اقتصاد

□ اقتصادسنجی عمومی
دکتر عباس عرب‌مازار ـ انتشارات کویر ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۵۰۳ ص ـ ۲۴۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ آئین مدیریت (مجموعه درسهایی برای ره‌بران و مدیران)
حسام‌الدین بیان ـ مرکز آموزش مدیریت دولتی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۵۷۴ص ـ قطع وزیری.

تاریخ

□ سفارتنامه‌های ایران (گزارشهای مسافرت و مأموریت سفیران عثمانی در ایران)
تدوین، تحقیق و تألیف: دکتر محمد امین ریاحی ـ انتشارات توس ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ـ۴۴۲ ص ـ ۳۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری

□ تاریخ هنرهای ملّی و هنرمندان ایرانی (از کهن‌ترین زمان تاریخی تا پایان دورهٔ قاجاریه ـ (از مانی تا کمال‌الملک) عبدالرفیع حقیقت (رفیع) ـ شرکت مؤلفان و مترجمان ایران ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۰۸۰ ص ـ ۹۱۰۰ ریال ـ قطع وزیری

□ سفرنامه گروته
هوگو گروته ـ ترجمهٔ مجید جلیلوند ـ نشر مرکز ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۴۲ص ـ ۱۹۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

دین

□ قرآن شناخت انسان و عمل
محمد تقی چیذری ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۴۹۳ ص ـ ۲۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ علم امام
علامه محمد حسین مظفر ـ مقدمه، ترجمه و تعلیقات: علی شیروانی هرندی ـ انتشارات الزهرا ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۲۷ ص ـ ۸۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ مجموعه آثار استاد شهید مطهری (جلد دوم از بخش اصول عقاید ـ مقدمه‌ای بر جهان بینی اسلامی ـ انتشارات صدرا ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۵۵۶ص ـ ۲۳۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ جوهر النضید
علامه حلی ـ منوچهر صانعی دره بیدی ـ انتشارات حکمت ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۴۲۶ ص ـ ۱۸۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ امام صادق(ع) و مذاهب چهارگانه (جلد اول)
استاد اسدحیدر ـ ترجمهٔ حسن یوسفی اشکوری ـ شرکت سهامی انتشار ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۴۵۴ ص ـ ۳۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ انسان از آغاز تا انجام
مؤلف: علامه سیدمحمد حسین طباطبائی ـ ترجمه و تعلیقات: صادق لاریجانی آملی ـ انتشارات الزهرا ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۷۳ ص ـ ۱۶۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ کتاب البیع من انوار الفقاهة
سماحة آیةالله ناصر مکارم شیرازی ـ ناشر: مدرسة الامام امیرالمؤمنین(ع) ـ قم ـ چاپ اول ـ شعبان ۱۴۱۱ هـ.ق ـ ۶۲۸ ص ـ ۱۸۰۰ ریال ـ

ادبستان



نرخ اشتراک ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراک	پاکستان ترکیه کشورهای عربی	ژاپن هندوستان	اروپا	آمریکا کانادا چین	استرالیا
یکسال	۶۰۰۰ ریال	۸۵۰۰ ریال	۷۱۰۰ ریال	۹۵۰۰ ریال	۱۰۷۰۰ ریال
ششماه	۳۰۰۰ ریال	۴۳۰۰ ریال	۳۶۰۰ ریال	۴۸۰۰ ریال	۵۴۰۰ ریال
سه ماه	۱۵۰۰ ریال	۲۲۰۰ ریال	۱۸۰۰ ریال	۲۴۰۰ ریال	۲۷۰۰ ریال

نام مشترک ....

مدت اشتراک ....

آدرس مشترک لطفاً به لاتین نوشته شود

....

....

....

....

آدرس و شماره تلفن تقاضا کننده اشتراک:

....

....

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

قطع وزیری.

□ گزیده فقید (جلد اول)

ترجمه و تحقیق: محمدباقر بهبودی ـ انتشارات کویر ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۴۲۳ ص ـ ۲۱۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

سیاست

□ مجموعه مقالات و سخنرانیهای اولین کنگرهٔ بزرگ نهادهای انقلاب اسلامی

تهیه و تنظیم: دبیرخانهٔ کنگره ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۴۱۸ ص ـ ۹۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ امپریالیسم (تئوری ـ تاریخ ـ جهان سوم)

هری مگداف ـ تام کمپ ـ ترجمه و اقتباس: هوشنگ مقتدر ـ انتشارات کویر ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۵۹ ص ـ ۸۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ پیروزی آیندهٔ دمکراسی

توماس مان ـ مقدمه وترجمه از: محمدعلی اسلامی ندوشن ـ نشر جامی ـ تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۱۸ ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

عرفان

□ مولوی، نیچه و اقبال

دکتر خلیفه عبدالحکیم ـ ترجمهٔ محمد بقایی (ماکان) انتشارات حکمت ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۴۲۶ ص ـ ۱۱۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

علمی

□ کارنامهٔ پژوهشی دانشگاه شهید باهنر کرمان

تهیه کننده: حوزه معاونت پژوهشی دانشگاه کرمان ـ انتشارات مرکزی دانشگاه شهید باهنر ـ کرمان ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۱۲ ص ـ قطع وزیری.

□ هیپنوتیزم پزشکی و دندانپزشکی

جان هارتلند ـ تجدیدنظر: دیویدواکسمن ـ ترجمه دکتر سید رضا جمالیان ـ انتشارات اسپرک ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ـ ۲۱۳ ص ـ ۱۳۰۰ ریال ـ قطع رقعی

فلسفه

□ مابعدالطبیعه از دیدگاه اقبال

دکتر عشرت انور ـ ترجمهٔ محمد بقایی ـ انتشارات حکمت ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۰۶ ص ـ ۹۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

موسیقی

□ چشم‌انداز موسیقی ایران

دکتر ساسان سپنتا ـ مؤسسه انتشاراتی مشعل ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۶۷ ص ـ ۳۵۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

شهرکتاب

نشریات تازه

□ علوم تربیتی

فصلنامه علمی ـ پژوهشی دانشکده علوم تربیتی ـ دانشگاه تهران ـ دوره جدید ـ سال سیزدهم ـ شماره ۱ـ۴.

درآمدی بر نقش هویت فرهنگی در نظام جدید آموزشی، روش تأویل و کاربرد آن در علوم انسانی، درآمدی به انقیاد فرهنگی در روانشناسی معاصر، گزارشها و نقد و معرفی کتاب، مطالب این شمارهٔ فصلنامه علوم تربیتی را تشکیل می‌دهند.

□The Campus Crescent

این نشریه سیاسی، اجتماعی به همت دانشجویان مسلمان دانشگاه سن‌لویی منتشر می‌گردد و حاوی مقالاتی دربارهٔ سیاست جهانی، مذهب اسلام و... است.

این نشریه به زبان انگلیسی منتشر و در آمریکا توزیع می‌شود. چاپ این نشریهٔ نوبنیان را به دانشجویان مسلمان و صمیمی دانشگاه سن‌لویی تبریک می‌گوییم و برای آنها آرزوی موفقیت می‌کنیم.

□ ۱۵ خرداد

خرداد/تیر ۱۳۷۰ ـ شمارهٔ دوم ـ ۱۵۰ ریال.

امام و تاریخ ۱۵ خرداد، رفتی و عشق را تنها گذاشتی، امام و تاریخ، امام و رسالت جهانی اسلام، زورمداران «روشنفکران» و قیام حماسه‌ساز ۱۵ خرداد ۴۲، دستاوردهای ۱۵ خرداد، امام خمینی احیاگر ارزشهای زن، شهید بهشتی معمار نظام جمهوری اسلامی، شعر، ضابطه‌های تعالی هنر در مکتب امام، انقلاب اسلامی از اثرات نهضت ۱۵ خرداد بود. عناوین، مقالات این شمارهٔ مجله ۱۵ خرداد را تشکیل می‌دهند.

□ کتاب صبح

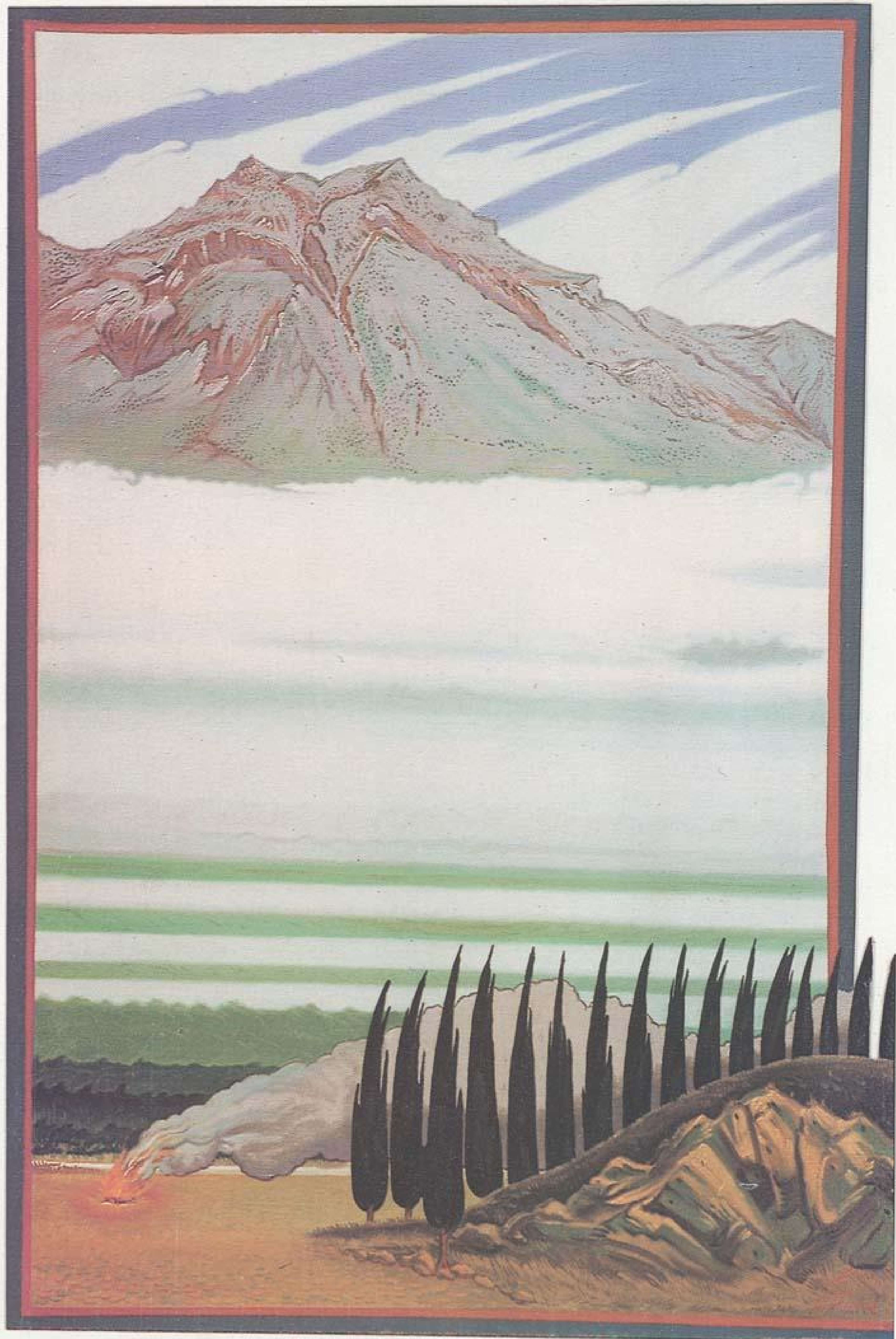
شماره یازدهم ـ فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۰

در این شماره کتاب صبح عناوین ذیل خودنمایی می‌کنند.

سخنرانی کریستاولف در کنگره فوق‌العاده نویسندگان دوآلمان، این که در شهنامه‌ها آورده‌اند، مقدمه‌ای بر نظریه‌های رمان، از شمالی‌ها، گفتگو با علی منتظری، ملودرام، نمایش تالابوت، سینما هنر یا صنعت؟، مجموعه اشعار بدیع‌الزمان فروزانفر.

قابل توجه دست‌اندرکاران مطبوعات و نشریات

دست اندرکاران مطبوعات و نشریات که مایلند کتب یا نشریاتشان در صفحهٔ شهر کتاب معرفی شود، می‌توانند دو جلد از کتاب یا نشریه موردنظر را به آدرس خیابان خیام ـ مؤسسه اطلاعات ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ارسال دارند.




جنگ روز عاشورا